

تقديم

أنطون مقدسي

حاولت هذه المجلة في أعدادها السابقة وقد بلغت - الخمسة والسبعين - أن تقوم هي وقراءها برحلة في أرجاء الآداب الأجنبية الحديثة الأوسع انتشارا والأعمق تأثيرا في قيادة الحركة الأدبية العالية وتوجيهها . فثمة نماذج مختارة من أدب بلد واحد (الآداب الهندية مثلا - العدد ٥٤ - ٥٥) والآداب الإسكندنافية (عدد ٦٧ - ٦٨) أو مركزة حول موضوع واحد (الآداب النسائي مثلا - العدد ٤٦ - ٤٧) أو (الرواية وفن السرد - العدد ٧٠) . وقد يكون العدد الواحد متعدد الموضوعات والمصادر . وسوف تواصل هذه الرحلة اتني لا تنتهي . فثمة بلدان كثيرة آدابها مزدهرة ولما نتمكن بعد من زيارتها . منها مثلا - البرتغال والبرازيل والعديد من بلدان أمريكا اللاتينية .

إلا أنه صار لزاما علينا اليوم أيضا أن نخصص ونعمق فهمنا للآداب - قضاياها ، دوره ، حقيقته - بتقديم ملفات أو أعداد خاصة إذا أمكن ، تعالج نصوصها مسألة واحدة من مسائل الآداب (وسوف

أعد في نهاية هذه الكلمة بعضاً من هذه المسائل) أو حول علم من أعلام الأدب بمناسبة ما . فقد احتفل العالم مثلاً - عام ١٩٩١ بمرور مئة عام على وفاة أرتو رامبو . ويحتفل هذا العام ١٩٩٣ بمرور مئة عام على وفاة ج. د. موباسان . وقد يكون من المفيد أن تقدم المجلة ، أقله تعريفاً بهذا الأخير الذي ترجمت له أكثر من قصة إلى اللغة العربية (١) .

وربما أن الأكثر إلحاحاً هو التعريف التحليلي لمفهوم الأدب ذاته ، ومعه بالمقولات والأجناس والممارس الأدبية ، وذلك لأسباب كثيرة قد يكون أهمها أربعة متلازمة ومتكاملة :

١ - أن نقد الأدب ، وإن كان لدينا منه تراث هام وكبير لا يضاهيه أي تراث قديم آخر في الغرب والشرق ، فهو اليوم عندنا وبمفهومه الحديث نسبياً حديث ، ما يزال في بدايته ، طرفه متفتحة ، مقولاته غامضة وتصوره لذاته غائم . فمن المفيد أن توفر مجلتنا نصوصاً أساسية من النقد الحديث قد تنير الطريق أمام القارئ والناقد والناقد . ومن الأمور التي تسترعي الانتباه ، بالمناسبة ، أن أية من نصوص نقدنا الحديث لا تضاهي ، على ما أعلم ، نص مقدمة سليمان البستاني لترجمته الشعرية لـ «اللياذة هوميروس» ، لا من حيث العمق ولا من حيث الشمول .

٢ - أن مفهوم الأدب ، القديم والمتعدد المعاني والاتجاهات عندنا ، والجديد نسبياً في الغرب ، يمر اليوم بأزمة حادة تشير على الأرجح إلى منطفأ أيضاً حاد في الكتابة الأدبية - والفكرية أيضاً - أفلا يمكن لهذه المجلة أن توفر لنا نصوصاً تسعفنا في فهم هذه الأزمة وتمكننا من تحديد موقفنا منها ؟

(١) مثلاً مجموعة (كتلة الشحم) القصصية التي نقلها إلى العربية المرحوم أحسان سركيس ونشرتها وزارة الثقافة بدمشق .

٣ - أن مقولات انتقد أي مفاهيمه الأساسية تتعدد وتتبدل بسرعة .
فمن الضروري أن نحدد بعضاً من معالم هذا التطور كي لانضيع في متاهته .

٤ - أن عمانويل كانت دشن في كتبه الثلاثة المعروفة نعى المهتمين
بالفلسفة (نقد العقل النظري الخالص - نقد العقل انفعالي - نقد ملكة
الحكم . والكتاب الأخير هذا يضع الأساس الفلسفي لكل نقد أدبي عتيق)
والمنشورة في أواخر القرن الثامن عشر ، مرحلة جديدة من مراحل تاريخ
الفكر ، نطلق عليها اسم « مرحلة النقد » أي مرحلة مراجعة العقل
المستمرة لذاته وتعاليمه . ومن ثمار هذه المرحلة ، (النقد الأدبي ذاته
في مفهومه الحديث . إذ بعد أن كان انطباعياً يقوم على انطباق الشخصي
صار يحاول منذ أوائل القرن العشرين أن يكون موضوعياً أحكامه تستند
إلى معايير محددة سلفاً إذا أمكن ويحاول النقد الأدبي منذ بعيد الحرب
العالمية الثانية مع التقدم المتسارع للعلوم الإنسانية وبالأخص إنسانيات
التجديثة ، أن يصير علماً له من البقعة ما للعلوم الإنسانية الأخرى . فإلى
موضوعية العلوم الإنسانية ؟ لاية درجة يمكن للنقد الأدبي أن يسايرها ؟
ما الأساليب التي استخدم ويستخدم لتحقيق هذا الهدف ؟ هذه الأسئلة
وغيرها من نوعها كثيرة وتحتاج إلى دراسة لأعمالها في هذه الكلمة
التمهيدية .

تلك هي بعض من مرامي المجلة لأعدادها المقبلة كما أنصورتها . قد
نتمكن من المباشرة في تحقيقها مع ربيع ١٩٩٤ . إلا أنني أقول مسبقاً أن
هيئة التحرير لن تتمكن من السير على هذا الطريق التجديدية إذا لم

(١) يرقى إلى أواسط القرن التاسع عشر . راجع كتاب (أزمة
مفهوم الأدب في فرنسا في القرن العشرين) تأليف البير ليونار ، نشر
جوزي كورتى ١٩٧٤

تشارك معها - أيها التزميل العزيز - بوصفك قارئاً أو مترجماً أو مؤلفاً .
فاقتراحاتك وملاحظاتك ونقدك ... الحوار معك من مستلزمات حسن
سير مجلة تحترم ذاتها .

ولم لانضيف الى قضايا الادب واعلامه ملفات او اعدادا ل - فاوست -
في الادب مثلا او ل - دون كيخوت - او أيضا ل - دون جوان - ؟ ...
وأيضا مسرح بريشت او مسرح يونسكو . واقترح شخصيا على هيئة
التحرير ، وعلى المترجمين كل منهم حسب اهتماماته ، وأيضا على القراء
أن يولوا القضايا الادبية التالية او مايشبهها عناية خاصة :

١ - النقد الادبي : التعريف به - مدارسه : البنيوية - التحليل
النفي (فرويد ، يونغ أو غيرهما ، النقد الماركسي والسياسيولوجي
والايديولوجي - النقد الشكلي (الشكلايون أروس) - انتقد المواضيع
Thématique النقد الروؤي .

٢ - المدارس الادبية : الكلاسيكية - اقرومانسية - الرمزية -
السرالية - الواقعية - ارواية الجديدة ... وأيضا الحدائة في الشعر
على الخصوص .

٣ - الاجناس الادبية : الملحمة . الشعر انفسائي - المسرح -
الرواية - القصة القصيرة ...

٤ - الادب بما هو كذلك : مفهومه - دوره - ازمته ... المحاكاة
والادب ...

٥ - مقولات الادب : الاسطورة - الرمز والصورة والمجاز والكناية
- النص (قراءة النص - شرحه - تفسيره انصص الادبي والنص العلمي)
- الكلام والكتابة - الخيال والخيال المبدع - الطوباوية - الفسحة
Espace والفسحة الادبية .

فالرجاء من الزملاء المترجمين بالتدرجة الاولى ان يبحثوا عن النصوص التي تعالج هذه المسائل . وان يقترحوا نصوصا لمسائل اخرى من المفيد التعريف بها . واضيف :

لقد وضعت أمام الزملاء المترجمين وأمام هيئة التحرير برنامجا فيه من مشكلات الادب واعلامه ومسائله ما يحتاج تنفيذه الى سنوات وهم يعرفون مثلي وأكثر مني ان العمل الادبي ، ترجمة كان أم تأليفاً، لا يرتجل فليس من السهل البحث عن النص الجيد . ونقله الى اللغة العربية، بعد، أصعب . فمن الضروري ان تتقن عملنا كلنا كي نصير هذه المجلة نموذجاً يحتذى من جهة ومن جهة أخرى سجلاً وثائقياً لدراسي الادب .

قد تتمكن هيئة التحرير من توفير بعض النصوص للمترجمين . الا ان العبء الاكبر يقع عليهم كل حسب ذوقه واهتماماته والمراجع المتوفرة لديه في اللغة أو اللغات التي يجيد (والترجمة عن اللغات انجية المعروفة كلها مقبولة ومحبة) .

وستنشر المجلة عددا كاملا أو ملفا عن قضية ادبية ما أو عن علم من اعلام الادب عندما يتجمع لديها العدد الكافي واللازم . وقد تجمع في عدد واحد أكثر من علم اذا كان ثمة قرابة بينهم أو أكثر من قضية اذا كانت هذه القضايا متقاربة .

ولما كان نشر بعض النصوص قد يتأخر فساطلب من هيئة التحرير ان تقترح على المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب انعرب دفع مكافأة المترجم فور اعتماد نصه . ولا اعتقد ان الاقتراح سرفض .

الا اني ارجو بالمقابل من المترجمين ان يتقيدوا باللاحظات التالية الضرورية لحسن سير العمل وهي :

١ - أن يرفق النص العربي بالنص الاجنبي مع ذكر اسم المؤلف والكتاب الذي اخذ منه النص ودار النشر ومكان عام النشر . بالاضافة الى اللغة التي ترجم عنها .

٢ - أن يكتب الاسم العلم بالحرف اللاتيني اذا كان منطوقه باللغة العربية مدعاة للالتباس او للاجتهادات . فائسرحي الفرنسي Corneille يكتب احيانا بالعربية كورني و احيانا كورنية وكذلك المصطلح اذا كانت ترجمته خلافية .

٣ - قد يكون من المفيد اضافة شرح مقتضب جدا للمصطلح ان لم يكن مألوفاً ، وتعريف أيضاً مختصر بهؤلّف مجهول نجد ما في المحيط العربي .

٤ - من الضروري ان يضرب النص المقدم على الآلة الكتابة او ان يكتب بخط واضح مع فوارق بين الاسطر والكلمات تمكن المراجع من تصحيح خطيئآت كثير ما تقع سهواً .

٥ - ختاماً ، ليقدرني المترجمون والمؤلفون اذا اضيفت ان ثمة مواصفات للغة انص العربي ، اذا لم يتقيد بها المترجم او المؤلف ، فقد لا ينشر نصه أبداً ، تلخصها كلها كلمة (بيان) ويقصد بها : الجمع بين متانة الصبارة وشفافيتها وابعازها ضمن حدود الامكان . اما التقيد بقواعد الاعراب فمن تعصيل الحاصل .

* * *

الأخلاق في المسرح

بقلم: جاسينتوبينا فنستي
ت: ممدوح عدوان

.... ماذا أسمى ما سأقول ، أي شيء الا الدروس . ليست ،
حتى ، بالمحاضرات ، وهي خالية من أي شيء يمكن ان يتجاوز حدوده
نحو ماهو استذني أو تدريسي . قلنا لست استاذ ولا معلما . انني ،
دائما ، تلميذ - وتلميذة مسكين - للكتب والحياة . وعرضة للمصادفات
دائما . وانني مهتم بالطرق التي اسلكها اكثر مما انا مهتم بالوصول الى
غاية محددة : اوليس افضل السبل للوصول الى الحقيقة هو تذليل كافة
الاهداف العملية . فكلما انطلقنا ، عن قصد ، للبحث عن حقيقة ما، فاننا
وعن سابق تصميم، نفعل ذلك لاننا نبحث عن حقيقة تتحقق فيها مصلحتنا
أو مكاسبنا . والانسان الذي يحتاج الى حقيقة معينة معرض لان يقبل
اول كذبة ترضيه ثم ان يبني عليها فلسفة كاملة تسمح له بان يحيا كما
يجب . حين لا تكون مهتمين بالأهداف العملية ، وحين نتجاهل أبة حقيقة
مهما كانت نافعة ، مثلما يمكن ان تكون الطرفة نافعة للمسرح ، عندها
فقط تكشف الحقيقة عن نفسها اماننا بلا مبالاتها الكاملة.

الشرط الاول للحقيقة هو أن تكون صحيحة ، حتى لو لم تكن ذات نفع لنا ، وحتى لو كانت مؤذية لنا . الا أنه ليس هناك ما هو أصعب من تقبل حقيقة مؤذية لنا او متناقضة معنا - هذا على الرغم من أن الحقيقة - كما يقول الانكليزي - هي بالتحديد ما هو صحيح وصادق وليست ما يجده المرء ملائما للتبشير به كما لو أنه صحيح وصادق . لكن الذين يبحثون عن الحقيقة دون مصلحة هم قلة ، أي الذين يبحثون بقصد بعيد المدى خال من الاهداف المصلحية .

اننا نريد الحقائق النافعة . وحين يقدم لنا العلم حقيقة نتساءل فوراً : « لم هذه ؟ » ومن الفن (حين يكون فناً حقيقياً فإنه يكون أكثر بعداً عن المنفعة من العلم طالما أنه يبحث عن حقيقته الخاصة به ويتجنب تسميتها بالحقيقة بل يدعوها الجمال) . . . ومن الفن نطالب أيضاً بالنفعية . فمرة يجب أن يروّج عن أرواحنا ومرة يربح عقولنا . وفي مرات أخرى نطلب من الفن أن يتحول إلى التعليم أو إلى أن يكون اخلاقاً ملائمة فوراً لحياتنا . إننا نبحث عن فن يقول فيه الفنان كل ما هناك ويصمت فيه ضميرنا - ضميرنا نحن ! الأرض ذاتها التي يقيم عليها الفن أخلاقيته ! ليس الفنان ، بل نحن ، من يجب أن يكتشف الاخلاق فينا .

الفن ، مثل تلك المرايا الخادعة التي تقلل حجم الأشياء ، وبالتالي يقدم لنا صورة أكثر وضوحاً . والواقع يبدو أكثر كثافة فيؤثر فينا بعمق أكبر حين ينعكس في الفنون . ولا شك أن روح الفنان ليست دائماً مرآة نظيفة وصافية - بل هي ، في الغالب ، مثل الماء المتموج الذي يضفي على الصورة رعدة . وانفعال الفنان هو أيضاً نوع من الحياة التي تضيف حيوية زائدة على صورته . هذه الصورة ليست هي الواقع ذاته فهي تمتلك جانباً مثالياً . ولكن ان صار هذا المثالي ، من خلال التواجد ، حقيقة - أوليس هو أيضاً واقعاً ؟ الفن اذن واقع موضوعي ، من جهة . ومن جهة

□ الاخلاق في المسرح □

أخرى هو واقع ذاتي . من جهة ... لا . يكفينا من الازدواجية الهينة .
فلنتفحص الوحدة الكاملة للكل : الروح والجسد ، الشكل والمضمون .
من سيتمكن من السيطرة عليها ، حتى الروحانيون يحتاجون الى وسائط
عملية لاثارة الروح .

ولتحويل الروحاني الى مادي بحيث يصبح محسوسا ، ولتحويل
المادي الى روحاني بحيث يصبح لامرئيا - هذا هو السر الكامل في الفن .

فمن هذا الانصهار للواقع الخارجي في العالم مع الواقع الداخلي
لروح الفنان ينبثق المثالي . ومن المثالي تنبثق أخلاقية الفن . فبالنسبة
لغواييه ان كانت الاخلاق تشتمل على الانسان الذي يعيش حسب المثل
الاعلى الذي يتصوره ، فان مجرد ادراك هذا المثل هو قوة متحركة
بالسلوك . ومرة أخرى كما يقول غواييه ان كانت الرؤية تعني المعرفة
فان المعرفة تعني القدرة على الفعل . وكل من عثر على حقيقة ، ومهما
كان متجردا من المنفعة وهو يبحث عنها ، سيحاول فوراً ان يطبقها
حسب مصلحته .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولكن ماهي تلك الحقيقة المثالية التي نراها في الفن ؟ هل هي دائما
حقيقة اخلاقية ؟ مشكلة الاخلاق في الفن ، مثلا مثل كافة المشكلات
الاجتماعية ، هي في الاساس مشكلة دينية . إما ان تؤمن وإما لا تؤمن - او
نرغب في ان تؤمن حتى لو لم تكن تؤمن . فاذا آمنا ايماناً دينياً عميقاً فان
مثلنا الاعلى سيكون عندها في الحياة الأخرى ولا يبقى من هدف لاخلاقيتنا
الا تحقيق نعمة السماء الابدية .

واذا لم يكن لدينا ايمان ديني ، اذا كنا لانتظر ثوابا او عقابا بعد
الموت ، فاننا نستطيع ان تؤمن في احتمال تحقق السعادة في مستقبل
الانسان على هذه الارض ، اذا ماضى كل منا بذاتيته الشخصية من أجل
الصالح العام . واذا كنا تؤمن ان الحياة (كما يمكن ان تكون فعلا معتمدين

في حكمنا على ما نراه منها وحده) هي شيء ما يكشف الحقيقة الكاملة من خلال معرفتنا أننا ، كلنا ، قد ولدنا ، وكلنا سنموت ، فان هذه الحياة مؤلفة من آلام وأفراح مسروقة من أحزان ، وهي كفاح اناني ضد انانية الآخرين وانانية المجتمع - عندها ايضا ودون الايمان من خلال أي شيء اصولي نستطيع أن نؤمن من خلال ذاتيتنا في الحاجة الى الايمان بشيء ما - وان نجد ايماننا في هذه الحاجة .

الانتهازيون الاخلاقيون !! اننا نصف المجهول على انه (س) ثم نحل المشكلة الاخلاقية بالانتقال من الاخلاق المستترة الى اخلاق الضرورة . وسنقبل النتيجة دون ان نشغل انفسنا بأسبابها - باختصارا اننا نحول الضرورة الى فضيلة . وقد يكون حسنا ان لا نؤمن بشيء لكن على المرء ان يعيش وكأنه كان يؤمن . ويمكن تحديد الدين الرسمي في كل البلدان كما يلي :

- فكر كما تحب ، آمن أو لا تؤمن كما تحب ، ولكن افعل ما يفعله الآخرون .

يمكن للفن أن يكون أخلاقيا أو غير أخلاقي أو عديم المسؤولية الاخلاقية طالما ان معارضة الاخلاق السائدة ، أو فقدانها ، تؤدي الى النتيجة الاجتماعية ذاتها . ويمكن لأخلاقية الفن ان تكون دينية أو فلسفية ولا نستطيع القول انها اخلاقية علمية ذلك لان العلم لم يستطع ان يكتشف سبب الحياة ، والاخلاق تتضمن تقرير ذلك السبب . واذا كان العلم هو التوقف عن حقيقة ما أو غيرها واعتبارها الحل والسبب الاسمي لحياتنا فانها تنحول الى حقيقة فلسفية ، أي حقيقة تطبيقية . لقد رغب داروين وتلامذته وبعدمه الدارويني الرومانسي العظيم نيتشه ، أن يعرفوا الحقيقة في مسارها بغية تثبيتها نهائيا في فلسفة عملية . انهم يحددونها من الحياة بصفتها صراع جنس ضد الاجناس الاخرى ، مسارا انتقائيا ،

□ الاخلاق في المسرح □

حربا مستمرة ونزاعا دائما . نعم . هذا كله علم لانه وجه من وجوه الحقيقة ولكن هل هي الحقيقة الكاملة ؟ لقد اعتاد نيوتن أن يقول اننا نحن رجال المعرفة المساكين ، مثل اطفال « نلعب على الشاطئ ونحس بالغبطة حين نعثر بين الحين والآخر على حصة ناعمة أو صدف أجمل من المعتاد ، بينما بحر الحقيقة العظيم يمتد أمامنا ولم يكتشف بعد » .

يقول لنا علم الاحياء والتاريخ الطبيعي ، حسب ما أعرف ، أن الحياة صراع من أجل البقاء . ألا يمكن إذن أن تكون الحرب من أجل السلام والخلاف من أجل الوفاق هي الأخرى صراعات من أجل البقاء . أن لمحات الحب ، إذا انتبه إليها جيدا ، تبدو فعلا أقرب إلى المعركة . وكل حب يمتلك تلك الصفة المادية والروحية التي يتصف بها الفوز . ومن يدري لعل الحروب ، لو نظر إليها من بعيد ومن عل ، تبدو مثل معارك الحب ، ولعل في صليل السيوف المتشابكة صوتا يشبه فرقة القبل ، أن كان التساؤل في العلم غير نهائي فلم نعتقه حين تحدثنا عن اليأس والشقاء الأبديين ؟ وإذا كان العلم يتوقف حين لا يعود قادرا على رؤية ماهو أكثر من ذلك فإن على الفن أن يتقدم . وحقيقة الفن ليست واقعا يرى بالعين . أن حقيقته ، كما قال تينيسون ، وراء حجاب ، وراء الحجب كلها وخلف كل ظل أو طيف .

ولكن ان كان الفن يستطيع أن يبدو محايدا أخلاقيا ، ومنكرا لكافة الاسس العلمية للأخلاق ، فإنه لا يستطيع أن يكون كذلك بشكل مطلق . ببساطة لانه لا يستطيع أن يكون معاديا للمجتمع - ومهما بدا معارضا للحالة الاجتماعية السائدة فإنه لا يستطيع أن يكون معاديا للمجتمع لأن الفن قبل كل شيء آخر تواصل من خلال العقل والمشاعر بين الواقع وضمير الفنان أولا ثم ، ومن خلال اظهار التواصل بين ضمير الفنان وضمير جمهوره .

الممثلون والجمهور ، على السواء ، يجدون أن عقولنا وعواطفنا غير كافية للتعامل مع الحياة . يجب أن يعرف كل منا الآخر - ونحن نحتاج الى أن نتشارك في أحاسيسنا وأفكارنا . ورحلتنا خلال الحياة ستكون رحلة مقبته دون مرافقين .

وحين نحقق تلك المرحلة من التفوق العقلي التي يصح فيها القول أن الوحدة خير من جليس السوء ، حين نتمكن من التنقل عبر مشاهد الحياة مثل الرحالة المتوحدين مفضلين العزلة ومكتفين بمشاعرنا - حين نحقق ذلك يجب أن لاننسى أننا قد توصلنا الى ذلك من خلال أننا ، أولاً ، قد تعلمنا وجمعنا من خبرات المواجهات الاجتماعية ، عواطف ودروس - ثقافة . وإذا كان روبنسون كروزو قادراً على أن يحافظ على حياته ويعيش في جزيرته الصحراوية فإن ذلك كان لانه في البداية قد تعلم بين البشر وفي المجتمع كل مايمكن أن يؤهله للصدور في حياته المنزلة . بمعنى آخر انه في انفصاله عن المجتمع كان المجتمع هو الذي أنقذه وحافظ على حياته .

<http://Archivebeta.Sakhrnt.com>

لا . الفن لا يستطيع أن يكون معادياً للمجتمع لانه نتاج المجتمع ذاته وكما قلت سابقاً قد يبدو معادياً للمجتمع ، كما في حالة الفن الثوري ، ومعارضاً للنظام الاجتماعي السائد . ونحن جميعاً اما أننا محافظون واما أننا لبراليون ، وليس بالضرورة بالمعنى السياسي بل بالمعنى الاوسع الذي يعني أن نجد أنفسنا ميالين الى الأشياء كما هي او باحثين بلهفة عما هو أفضل ، مؤمنين بالارادة البشرية وبتطور الانسان . وتعبيراً عن هذين الاتجاهين المتعارضين سيظل هناك دائماً فن محافظ ، فن رسمي ، وفن حر ومنذفع يضع مثله في حالة اجتماعية أكثر كمالاً .

وقد يكون الفن المحافظ دينياً ، حين يكون دينه دين الدولة ، والا فإن الفن الديني يصبح الأكثر ثورية من حيث أن يضع مثله فوق كل المصالح الأخرى في الدنيا . وفي هذه الحالة لا المجتمع ولا الدولة ولا السلطة ولا

□ الاخلاق في المسرح □

الاسرة بقادرة على ان يكون لها الاولوية بالنسبة لمثله القدسية . وسيكون الالهام الوحيد لفن كهذا وضميره هو النظام الديني لكنيسته . وتكون علاقة الفن المحافظ مع الدولة هي علاقة دعم قوي للمؤسسة وضميره سيكون سلطة الدولة ، ضمير المدنية .

اما الفن الليبرالي ، الفن الرومانسي فعلا ، فلن يكون له من ضمير الا ضمير الفنان الفرد . ومثله العليا هي التمرد . انه فن خطر ، وتوجس دائم من المشرع . لانه اذا لم يتطابق الضمير الفردي مع الضمير الاجتماعي هل سيسمح المرء لفن كهذا بان يبلبل المجتمع باسم الحرية الفنية ؟ ومن جهة أخرى هل المشرع والحاكم واثقان من الحقيقة بحيث يستطيعان معارضة النمو الحر لمثل أعلى مختلف ؟ ان جميع محافظي الحاضر يصنون المؤسسات والقوانين المرتكزة على مثل كانت ذات يوم لبرالية وثورية ومعادية لنظام اجتماعي سابق .

المسألة هي : كم من الحرية يمكن للدولة ان تسمح به للفنون ؟ اعتقد ان الفن يجب ان يمنح كل حرية ممكنة ، او كما يعبر عنها باري : يجب ان يمنح الفن كل ترخيص الا الترخيص بمعاداة الحب . لكننا قد قررنا منذ قليل ان الفن لايمكن ان يكون معاديا للمجتمع لان جوهره هو التواصل الروحي والتعاطف وبمعنى آخر الحب . وحتى حين يكون الفن في اقصى حالات التشاؤم و الازعاج ، حين يهاجم كل شيء وليس لديه علاج لاي شيء ، حين يقول لنا ان كل شيء شر فانه يبشر بان مثله الاعلى هو الخير . ان ضمير الفنان يتمتع بالحق الكامل لاطهار نفسه بحقيقته الكاملة . يستطيع ان يقول لنا ان كل شيء شر وألم وموت ، ويستطيع ان يقول لنا اننا يجب ان ندمر المجتمع والعالم ونبعثر بذور الحياة ذاتها وسيكون قوله ذلك معاديا للمجتمع اذا ما فشل الضمير الاجتماعي لدى سماعه ذلك في التحرك بطاقة اكبر للدفاع عن نفسه . وان لم تكن الحالة

كذلك ، اذا قبل المجتمع الحكم فانه يكون عبارة عن عضوية مهترئة .
وعندها لا يكون الكي الفني قد اُتلف الا اللحم الميت . انه لم يحرق الحي .

« ليس ما يدخل الفم هو ما يلوث الانسان بل ما يخرج من الفم » كما
يقول الكتاب المقدس . والفن لا يستطيع ان يكون معاديا للمجتمع الا وسط
مجتمع مهترئ ومتفسخ . والا فان ذلك الفن المنشائم والمزعج ظاهريا
يكون أكثر نفعاً صحياً للمجتمع القوي من ذلك الفن المتمتع بالتفاؤل المعسول
المتوافق تماما مع الامور كما هي عليه . والفن الذي لا يسمى الى أي تطوير
او تصحيح وروح يتراقص وهو يهتف ببلاهة : « الفرح والسعادة !
الحياة ممتعة وكل ما في الحياة جيد ! » هذا الفن هو بالضبط فن الركود
الذي لا يسمى الا الى جمل العفن مصانا برش ملح الطرافة وبهار الحسية
عليه . هذا الفن ليس الا بذاء روحية : كل شيء على مايرام لانني سعيد .
ولا شيء في حاجة الى التطوير والتحسين لانني مرتاح . هذا الفن هو
الفن المعادي للمجتمع بحق لانه وهو في حالة التمرکز على الذات ينسى
الام الآخرين ويبحث عن المتعة الشخصية .

انه لا يرى ، ولا يريد أن يرى ولا يتذكر انه سبق له ان رأى - انه
لا يعرف كيف يسبر اعماق الحزن البشري .

وليس من الضروري العودة من أعماق الجحيم كما فعل الشاعر
الفلورنسي وعلى الوجه صفرة الموت . يكفي الشعور في الاعماق بالتعاطف
مع الالم . هناك طفل كسيح يستند الى عكازيه ، شاحب وذو عيني مات
فيهما البريق . لن تقول أبدا عن الذين يستطيعون ان ينظروا الى هذه
التعاسة في الحياة بلا مبالاة انهم سعداء . لا . انهم يستحقون الشفقة .

ولا يعني ذلك أيضا ان على المرء ان يشتم الحياة بسبب المعاناة
التي فيها . بل على العكس يجب ان يشد الالم من أزرنا بصفتنا محاربين

□ الاخلاق في المسرح □

عريقين مصممين على قهره . ولكن الى اية ذرى روحية يجب على المرء ان يسمو لكي لا يصبح متسكما في كل شيء ، لكي لا يشتم ويجدف ، لكي يفهم في النهاية ، ودون ان نشرح ، كيف ان هذه اللطخة من الحزن على حياة طفل يمكن ان تكون ضرورية لتحقيق الهارموني في الكل .

اذا كان الفن المحافظ هو الفن المتفائل الذي لا يرجع ولا يشير شفقتنا فيورك بالفن الحر ، فن الحماية والتمرد الذي يطالبنا وهو يفيظنا ويجرحنا بان نستيقظ ونكافح ونعيش . ولترفض ذلك الفن الذي يقول لنا : « استغرقوا في حلمكم الهائىء . لانفكروا بالموت ابدا . ولم ؟ انتم الآن ميتون . » .

ما قلته حتى الآن عن الفن بشكل عام ينطبق تماما على المسرح بمقدار ما يكون المسرح فنا ، وما قلته عن تأثير الفن على المجتمع ينطبق بشكل واضح على المسرح .

فالمسرح ، مثله مثل كل فن آخر وربما اكثر من اي فن آخر ، هو فن تواصل وتعاطف . ان الكاتب المسرحي يحكي لنا خرافة هو الذي اخترعها ويأتي المتفرج مدفوعا بفضوله لكي يسمعها . وكما يقول ارسطو : « هذه الرغبة موجودة في اعماق كل انسان ؟ الرغبة في معرفة شؤون الآخرين . » ولكن في حالة المسرح يأتي المتفرجون مجتمعين . وفي ما يتعلق بالرياضيات الروحية فان مجموع انجهور ليس نفسه مجموع عدد المشاهدين . ان ضمير الجمهور ، واكثر من ذلك فهمه ، شيء مختلف تماما عن ضمير اي من المشاهدين وفهمه انه ضمير جماعي يتألف من الاحترام المتبادل للرياءات الاجتماعية . فعلى الرغم من ان كلا منا متأكد من ان الآخرين ليسوا طبيين كما نحن طبيون ، فاننا ، وخشية ان يظن الآخرون اننا متساوون ، نحاول ان نظهر بأفضل مما نحن عليه فعلا .

لدى كل منا سترة من اللباس الاخلاقي نرتديها ونحن في بيوتنا وهي في الغالب سترة واسعة وفضفاضة ، لكن اذينا سترة أخرى نرتديها حين نذهب الى المسرح . والرجل الذي قضى نهاره وهو يرتب صفقة مشبوهة الرجل الذي كوم ثروات كبيرة دون أي وازع أو رادع - حين يرى مسرحية فان هذا الرجل يسمح لدمعة ان تنسكب من عينه حين يندد البطل بالمال وفي الوقت ذاته يعانق فقره الشريف وحبيبته . والرجل الذي يحاول ان يزوج ابنته لمن يدفع أكثر يصبح ساخطا على الاب في المسرحية اذا ما عارض حبا بين ابنته وبين البطل . والزوج المتساهل ، حين يكون في المسرح ، يصفق لطلقة المسدس التي تنتقم لشرف الزوج المخدوع على الخشبة .

في بعض المناسبات تقدم عروض مسرحية للسجناء في السجون الفرنسية . ويقال انه مامن مسرحية استطاعت ان تثير الحمية الاخلاقية ولم يتعرض خائن للسجناء ، ولم تنتصر الفضيلة بقوة أكبر ، مما يحدث وسط جمهور المجرمين والخارجين على القانون .

من ذا الذي لم يتعرض ، بيننا لفرصة اقتراف عمل غير شريف ، ومهما تصاعد شرفنا فانه اذا كان صاحب الفرصة المعروضة حسن التحدث وذا شخصية مقنعة فاننا سنسمعه حتى النهاية ودون وخز ضمير . وبعد ان نسمعه حتى النهاية ، ويمتهدى الباقية ، نفهمه بأنه قد ارتكب خطأ . وبعد قليل وفيما نحن نستعرض الحادث امام صديق نصرخ بكبرياء : « تصور ! لم اتركه يكمل . يعرض شيئا كهدا على انا ؟ » وبعد ذلك اذا صدف ان أعدنا القصة امام مجموعة نصيح بكبرياء أعظم : « تصوروا ! يعرض شيئا كهذا علي انا ؟ لم ادمه يبدأ الحديث بل القيت به عن الدرج . » المجموعة كلها تمتدح سلوكنا ولكن ليس دون ان يقول كل منهم لنفسه

□ الاخلاق في المسرح □

« يا للفرص التي تتاح لبعض الناس ! (١) » هكذا نحن مع انفسنا ، وبين انسان وآخر ، وبين انسان ومجموعة . وهكذا نعيش وكل منا يخذع الآخر ، ويخدع حتى نفسه .

ومع ذلك ، ولأننا هكذا فاننا نطالب بصدق الفن وبالحقيقة والواقع من المسرح . ولهذا السبب فان تأثير المسرح عمليا لاشيء . فالمرحبة هي شيء مقرر وليست شيئا مقروا . والكاتب الذي يعط اكثر من غيره يستطيع ان يكون واثقا من انه لن يسمع حين يعط الا من قبل الذين لا يحتاجون الى اقتناع . وبالطبع ينطبق هذا على الوعاظ كلهم : الدينيين والسياسيين والاجتماعيين . فالقس يعط الكاثوليك في الكنيسة ، والاشتراكي يعط الاشتراكيين ضمن تجميعه ، والفوضوي يعط زملاءه في قاعة اجتماعهم . فبهذه الطريقة يضمن المرء تجنب الماحكة والجدل .

احيانا يتصور الكاتب المسرحي نفسه زعيما وقائدا للجماهير لان مسرحية له ايقظت ثديا كان في الاصل موجودا وينتظر الفرصة للانطلاق ومهارة الكاتب المسرحي ، مثل براعة الخطيب ، تتضمن التحري بدقة عن اللحظة التي تكون فيها غالبية الناس ذات رأي موحد لكن مامن أحد بينهم يجرؤ على التعبير عن أفكاره . ولهذا كان مارك انطونيو قادرا ، في جنازة قيصر ، على تصور المشاعر الحقيقية للرومانيين والتي اثارها موت قيصر ، وعلى الرغم من التأييد الظاهري من الشعب الروماني لقتلة قيصر ، كانت المشاعر الحقيقية تنتظر صوتا واحدا ولو كان هامسا لكي تنفجر في آلاف الصرخات . ولهذا السبب بالذات ، لان المسرح لايقنع الا المتحمسين أصلا، والمقتنعين مسبقا ، فانه يستطيع ان يساعد الحكام وعلماء الاجتماع على تنظيم نبض الراي العام في اللحظات الحاسمة . ولهذا حول الفنانون

(١) كان تقول بالعامية : ربك يطمع الحمص لمن ليست له اضراس .

□ الاخلاق في المسرح □

الحاكمون في اليونان القديمة المسرح الى احتفال ديني مدني . والكنيسة الكاثوليكية ، ونظرا لتمكنها من علم النفس وخبرتها بالعامه ، فقد استفادت من المسرح في مراحلها الاولى . واذا كانت لم تنعش المسرح فانها على الاقل قد ألححت من ارتداد المؤمنين واحجامهم عن شعائرها الدينية . وكان من الطبيعي أن الرغبة الحميدة في اجتذاب أعدادا كبيرة من المؤمنين قد أيقظت تنافسا حادا بين الكنائس المختلفة وبين التجمعات الاخرى . وحين كانت الموضوعات الدينية تبدو اليقة (ومملة) اكثر من اللازم كانت الكنائس تلتفت الى ما هو دنيوي فتضع نفسها موضع الخطر المباشر . لان الشيطان ، الذي يظل حائما ، وكان يستاء بالتأكيد من الدور الجاحد الذي أنيط به في تلك العروض الدينية ، فانه كان ينتقم لنفسه بأن يندس في نسيج العمل ذاته ومن خلال الاغاني الفاسقة والرقصات الموحية - الى درجة أن تصدم أي مشاهد وعلى الرغم من اننا اليوم محصنون ضد الصدمات كما هو مفترض .

ومن هذا التمازج بين الديني والدنيوي ، والذي كان الشيطان ينتصر فيه دائما ، ولد المسرح الشعبي في أكثر دول أوروبا تقدما . لقد ظل يحتفظ بمسحة دينية وبمقدار ما يمنع من وصول الفحش الى حدود عدم الاحتمال او في الآلات التي لا تكون فيها سلطة الكنيسة قوية بما يكفي لتبني حماية الفنان الدينية .

وحشما تختلط السلطة المدنية بالسلطة الدينية ، كما حدث في معظم أنحاء أوروبا ، في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، يكون على المسرح أن يتوخى حذرا خاصا لكي يتجنب التعارض مع الكنيسة كما فعل دون كيشوت وسانشو . فالمسرح ، بصفته مرآة ومدرسة للطبائع والعادات ، يحدد نفسه في أنه مجرد مرآة طالما أن دوره التعليني خطر . واكثر من ذلك أنه مرآة تنعكس عليها الطبائع والعادات ليس كما هي في الواقع بل

□ الاخلاق في المسرح □

كما يريد لهما الرأي العام ان يبدوا عليه . ولم تكن لدى المسرح الاسباني العظيم في القرن السابع عشر اية حقيقة على الاطلاق تتجاوز المثالية الزائفة التي فرضها عليه الضمير الاجتماعي . ولم يكن هناك أي ضمير الا سلطة الكنيسة المدعومة بسلطة الملك .

اكان ذلك المجتمع هو الذي نراه معروضا في مسرحه ؟ كلا بالطبع . لم يكن الشرف يدافع عنه بهذه الحمية ، ولم تكن السيدات متهتكات أو متحفظات بهذا القدر ، ولم تكن الزيجات تتم بهذا الرضى ، ولم يكن الخدم متآلفين الى هذه الدرجة مع اسيادهم ، ولم تكن السيدات كلهن يتيمات من ناحية الامهات ولم تكن تحدث مبارزات بهذا القدر - باختصار كل شيء كان غير حقيقي . وفي لحظات الطدق مع النفس كان كتاب المسرح انفسهم يسخرون من هذا الزيف وبشرون الى ان الحياة شيء وما يجري على المسرح شيء آخر . والدليل الكافي عن الصورة المختلفة لذلك العصر نجده في الروايات التي كتبت في تلك المرحلة . فقد كانت هذه الروايات مخصصة للواقع لانها كانت تقدم انفسها كالتعليق على الواقع وهو ضمير القارئ الفرد . ولا يقلل من صحة هذا الرأي ان كثيرا من الروايات كانت تستعير بعض حيل المسرح لتزيين الواقع اذ انها حتى في هذه الحالة لم تكن تستطيع تزييف الواقع الى الدرجة التي كان يبدو عليها في المسرح .

ولقد نوقش باستفاضة موضوع التفييب المتعمد لشخصية ذات اهمية اجتماعية كبرى ، هي شخصية الام ، من المسرح الاسباني القديم . فدون اي اساس حقيقي قيل ان هذا التفييب عائد الى الاحترام والتقدير اللذين تتطلبها شخصية الام في عصور الفروسية وان تقديمها في الاعمال التهرجية (الفارس) وفي المسرحيات الاخرى يعتبر امرا غير لائق واقول «دون اي اساس حقيقي» لان الشخصية لم تكن غائبة تماما عن مسرحيات تلك الفترة . فالملكة دوناماريا ، ام فرديناند الرابع ، لم تنتقص قيمتها حين قدمت في مسرحية تيرسو دومولينا . كما تظهر شخصيات امهات في

عدة مسرحيات للاب دوفينا. وان كان الاحترام والرغبة هو مامنع الكتاب الاخيرين من تقديم شخصية الام فان لوب دوفيناليس منسجما كثيرا معهم في هذا بخصوص مسرحياته . فنادرا ما نجد في المسرحيات الحديثة او القديمة امهات يظهرن مضحكات وتكلمهن بناتهن بأقل مايمكن من الحب والاحترام مثل المادى فيفا . والحقيقة انه كان يعرف كيف يعوض ... فحين تسمع الام في احدى مسرحياته ابنها وهو يتهمها ويعيرها بصفتها اما وملكة معا لا تؤنبه بل تجيبه من خلال حب الام وبعباير تصلح لان تكون في مسرحية لشكسبير : « انني لا احزن باولدي الا لان الله سيعاقبك . »

المسرح الاسباني الكلاسيكي ، كما قلت آنفا ، هو مسرح المثالية الزائفة القائم على ضعف الضمير الاجتماعي الذي كان العامل الاكبر في انحطاطنا . فكل حياة ، وكل حياة اجتماعية ، تقوم على الرياء لايمكن لها ان تستمر وتتماسك . وربما كان من الممكن العيش مع خداع العالم كله ولكن ليس مع خداع الذات . ستفاجئنا الحياة في النهاية بحقيقة حياتنا وهي دائما ماكننا نتمناها ان تكون هكذا ، ان اعمالنا لا تتلاءم الا مع وجداننا والمشكلة هي انه لكي نعرف متى نتصرف وفق ارادتنا يجب ان ندرك أولا ان كل قرار انساني يظهر أولا في مائدعي اننا نؤمن به ، وثانيا في ما نعتقد اننا نؤمن به وفي النهاية في ما نؤمن به فعلا .

وعند هذا الحد الاخير يجب على المرء ان يبحث عن الحقيقة - الشخصية والامة . ولنتقص عن اسباب الافعال التي نسميها قسرية ، كالنسيان وسوء الفهم - سنجد دائما ان سبب الفعل الحقيقي رغبة عميقة في النسيان وسوء الفهم . كم مرة هتفنا : « كيف فعلت هذا ؟ لم اكن اريد ذلك » ! ان مالم تكن تريده هو ان ترى ماتريده فعلا - وهذه مسألة مختلفة تماما ولذلك فانها ستفاجئك دائما . ولهذا فاجأ الام بكوارثها وانتكاساتها . « كيف وصلنا الى هذا ؟ » الجواب : وصلنا الى هذا بالعيش دون حقيقة ودون ضمير .

□ الاخلاق في المسرح □

فياشعوب أمريكا انتبهوا الى مثال أوروبا التي حلت ساعتها الرهبة ولم يعد امامها الا التساؤل « أولم تكن حضارتنا كلها أكثر من هذه الوحشية ؟ » وكانت كذلك بالفعل .

لقد كانت حضارتنا معجونة بالجشع والصلف والمادية والرغبة في الانجار بأي شيء ودون رادع : تلك كانت الحقيقة الكامنة وراء اجمل مظاهرها . وفي النهاية ولدت الحقيقة غولها الذي روع العالم . ان المسرح اليوم يتمتع بأكبر قدر من الحرية . يستطيع ان يخبرنا كيف نحن وكيف يجب ان نكون . والمتفرج هو السلطة الوحيدة التي تستطيع معارضة حرية الكاتب المسرحي .

ولم يسبق للمسرح في تاريخه ان تكشف عن اتجاهين شاملين : « المحافظ والبرالي » كما هو الآن الاول مريح ومتفائل ومتعلق بالجمهور البورجوازي . والثاني قلق ومقاتل وشعبي أو استقراطي - لان أحوال الدنيا اليوم تجعل الاستقراطي ثوريا . هذا المسرح يحتاج الى جمهور جديد . انه يريد ان يقدم نفسه للمستقبل . والمستقبل هو الناس ، الاطفال ، الناس والاطفال يحملون المعنى ذاته . لانهم ، مما ، هم المستقبل . ولتطورهم الاولوية على كل اهتمام آخر . هذه هي الحياة في المستقبل . والتحدث الى حياة المستقبل بهذه الطريقة هو تحدث مع الخلود .

لهذه الاسباب كلها فان مسؤولية كاتب المسرح اليوم أكبر منها في أي وقت مضى . المسرح تجسيد للمجتمع ، بطبائعه وضميره . وليس بإمكانه ان يتفاعل مع هذه الطبائع وهذا الضمير من خلال تقديم أخلاقية اسمى تهدف الى تحقيق حالة اجتماعية أكثر كمالا ؟ أم ان علينا ان ننكر تأثير الفن والمسرح بشكل خاص مدعين ان قيمته الاجتماعية الوحيدة تكمن في كونه تسلية وترفيه وانها متعة من متع الحياة ؟ يجب ان نقول كما قال الكوميديان رينار عن كتاب المسرح الاخلاقيين في أيامه : « بسبب أربعة

ايات يمكن أن تكون قد كتبها تظن أنك قد عرفت الإنسان وأعدت بناء باريس » وباريس هنا تعني العالم .

ولكن على الرغم من أننا قديرون فلنكن كذلك ولكن بطريقة الشخص الذي يؤمن بأن ماحدث في العالم كان لابد له ان يحدث لانه ، كما يقول المسلمون « مكتوب ومقدر » . ولكنه على الرغم من ايمانه عاش حياته وهو يتدمر غاضبا كلما خطا خطوة وهو يحاول جعل الامور في حالة أفضل . وإذا سأله احدهم : « لم العصبية ان كنت تؤمن بان ماحدث لابد ان يحدث لانه مقدر ومكتوب ؟ » سيجيبه صاحبا بانزعاج اكبر : « لانه مكتوب ايضا ان اكون ساخطا . » وصاحبنا على حق . فلنكن دائما بين الساخطين حتى لو كان سخطنا مقدرا . لانه قد يكون مكتوبا أيضا انه يجب ان تتواجد دائما ارواح نبيلة لا تؤمن ولا تقبل صافرة بالشر والالم دون مقاومتها بالطاقة القصوى للارادة والتي قد لا تستطيع ان تحقق شيئا . ولكن ... أنا أستطيع . ان الارادة التي لقحها الحب هي التي ولدت هذا العالم وكل ماكان . والروح ستنتصر بفضل الارادة والحب — انها روح الله الموجودة في كل واحد منا نبحت داخل كل منا عن الكمال الذي لابد ان يكون الله نفسه .

« الانسان شريك الله » حسب اعتقاد سينيك . وبكلمة « شريك » نقصد المتعاون .

ففي من يمكن لله ان يظهر نفسه في احسن ميزة الا في اكثر مخلوقاته كمالا ؟

ان تاريخ الله هو تاريخ الانسان (✽) . في البدء ، وبالنسبة للانسان ذي الفرائز الطبيعية لم يكن هناك الا إله الانتقام (المنتقم) وفيما بعد تصور الانسان إلهها عادلا ، وبعد ذلك إله الرحمة (الرحيم) ، الإله الذي

(✽) المقصود ان تاريخ معرفة الانسان بالله هو تاريخ الانسان ذاته . والاتي سيوضح المقصود .

□ الاخلاق في المسرح □

من خلال الحب حول نفسه انسانا ، وبما انه القوة الكاملة والمعرفة الكاملة فانه رفض ان يحكم على الانسان الا بعد ان عانى كل الآلام البشرية . تلك حقيقة لطيفة بالنسبة للمؤمن - وحتى بالنسبة للكافر ، ما اجمل رمز الحقيقة هذا ! ان يتنهد وهو على الصليب « ربي ! لماذا تخليت عني ؟ » وهناك من يشكون في ان يكون الله قد تحول انسانا . لكن مامن أحد يستطيع ان يشك انه في تلك اللحظة ، وهو مصلوب (لانه احب كل آلام اللحم (الجسد) وعذابات الروح) فان الانسان قد حول نفسه الى إله . وعلى هذا الموت للرب المصلوب ، الانسان - الاله ، أو الاله - الانسان ، بدأت تبرغ الروح التي هدت البشر الى طريق الخلاص وطريق خلودنا : الحب .

قد تقولون : مازلنا قبيل الفجر . والنهار لم يأت بعد . ولكن لاداعي للباس . الحياة حرب . والكفاح هو طبيعة ارواحنا . وهذا الدم الذي يخضب الارض انما يلون فجر السماء بنور وودي . وماذا تعني بضعة قرون في انتظار بزوغ فجر الروح اذا كان النهار يتكشف عن ابدية ؟!

ترجمة : ممدوح عدوان

✽ جاستنو بانيفتي ! ي مارتينيز أحد أعلام المسرح الاسباني . ولد في ١٢ آب ١٨٦٦ في مدريد وتوفي في ١٤ تموز ١٩٥٤ في مدريد . وهو الحائز على جائزة نوبل في الآداب لعام ١٩٢٢ . بفضل عادت الدراما الى الواقع ومن خلال النقد الاجتماعي وتراجع الشعر الخطابي امام النثر ، والميلادراما امام الكوميديا ، والصيغة الجاهزة امام التجربة ، والفعل الطائش امام الحوار ولعب العقول .

خلال الحرب الاهلية الاسبانية كان يعيش في برشلونة وفالينسيا وتعرض للاعتقال .

اتصف بالفزارة في الكتابة . فقد ألف (١٥٠) مسرحية فاعاد الى الذاكرة أمجاد لوب دو فيفاو « عصره الذهبي » .

« عن الموسوعة البريطانية »

الثَّرَثَة على المسرَح

ألبرت ومورافيا
ت : نبيل الهايثي

كتب المفكر الايطالي الراحل مورافيا هذه المقالة عام ١٩٦٧ ، ونشرت في مجلته التي كان يصدرها مع بيير باولو بازوليني « احاديث جديدة » في العدد الخامس الصادر في نفس العام . وقد نشرت لي مجلة « الآداب » البيروتية ترجمة المقالة في عدد شباط ١٩٦٨ . ونظرا لاهمية المقالة اعيد نشرها هنا بعد تنقيحها ومراجعتها على الاصل الايطالي ، عسى ان تسهم في خدمة الفكر النقدي المرحي العربي .

يقول هيدجر في معرض حديثه عن الثرثرة : « يمكن للسامع ان يفهم الحديث بالاعتماد على مقدار وسط من السهولة التي يتضمنها الكلام ، ودون ان ينتقل الى فهم ما يدور عنه الحديث الاصيل . اي ان السامع يكتفي بالانتباه لسماع ما يقال كما يقال بدلا من تفهم الوجود ما يجري عنه الحديث . لكن هذا الفهم سيكون فهما سطحيا لانه يمر فوق الحديث ، ان صح القول » .

ويسترسل هيدجر مدعما وصفه « الوجودي » للثرثرة ، ويقول :
« ان السماع والفهم يرسوان مبدئيا على مايقوله الحديث .. اما الاتصال

□ الثروة على المسرح □

فانه لا يشارك .. والمهم هو الثروة .. فالشيء هو على هذا الشكل لانه على هذا الشكل يقال . وهكذا فانه من خلال توسع الحديث وتكراره تتحول الهلولة المبدئية الى انعدام كلي لاي اساس ، وعلى هذا الانعدام الكلي لاي اساس تبني الثروة » .

ثم يقول : « الثروة هي امكانية ادراك كل شيء دون اي تملك مبدئي للشيء .. كما ان الثروة في متناول الجميع . وهي لاتحرر فقط من وظيفة الادراك الحقيقي انما تشكل تفهما غير مبال ينفي اية امكانية لعدم التأكد .. فالثروة اذن ، وبفضل عدم اللامبالاة بضرورة العودة لاساس مايقال . انما هي انفلاق حتى الجذور » .

ان افضل مايمكننا قوله هو هذان الشيطان : اولاً ان الثروة ليست تعبيراً أو تفهما أو ادراكاً ، انما هي طريقة في الوجود أو السلوك . ثانياً ان الثروة شاهد يدل على الانسلاخ والتفرب أو عدم المقدرة على توطيد علاقة بما يمكن ان يكون ، أي أنها نوع من انكماش في الذات أي وبالأضبط - « انفلاق » .

ان هيدجر لم يستعمل هنا كلمة الثروة كتعبير ازدراخي ، على العكس فهو قد تناول ظاهرة ايجابية وعلى اساس انها شكل من اشكال الوجود في الحياة اليومية . واذا كان هذا الشكل زائفاً او غير أصيل او قليل الاهمية فهو يعبر بهذا عن شكل غير أصيل من اشكال الحياة في العالم .

الثروة اذن هي كالتنفس ، كالتحرك ، شيء ما يدل على ان الانسان موجود كما انه ليس للثروة هدف تبليفي أو تعبيري . فهي وبشكل ما تأكيد مبني على النفي . فعندما يقول شخص ما : « هذا اليوم الطقس جميل » فاننا نفهم بان هذا الشخص ليس أخرسا ، ليس ميتا ، ليس غير موجود ، وليس غائبا .

من جهة أخرى تدل الثروة على امكانية قول شيء ما في لحظة معينة، انها الدلالة على أن الاداة التي يستخدمها الانسان للتبليغ والتعبير في حالة جيدة . تماما مثل دوران محرك السيارة قبل انطلاقها . فالدوران ينبؤنا أن المحرك سليم . وهكذا فأننا نشعر بالطمأنينة ونحن أمام انسان يثرثر ، لأننا نفكر : « هذا الانسان يثرثر إذا فهو قادر على أن يقول شيئا ما في لحظة معينة » . وبمعنى آخر فالثروة دلالة أكيدة على أننا لسنا أمام انسان آلي « روبوت » او أمام أخرس أو حيوان متوحش . وفي الواقع فنحن نقول « كفاك الآن ثروة » ، لننتقل الى ما هو جدي » . فماذا يعني هذا ان لم يكن : « كفاك الآن تبليغا بأنك موجود ، بأنك في هذا العالم ، وقد حان الوقت لتقول لنا شيئا ما » .

والثروة في الحقيقة ماهي الا تصويت صاف . فالانسان يثرثر كما العصافير تفرد . وهنا قد ينهنا البعض بأن تفريد العصافير هدفا معينا؛ مثل جذب الذكر (أو الانثى) ، حسنا ؛ فهذا يعني أن الثروة لاتعني أبدا ذلك الذي يبدو انها تريد ان تعنيه . وفي تعبير آخر فالثروة ليست أبدا تبليغا أو تعبيرا ، لكن يمكن لها ان تنقلب في ظروف معينة الى رمز .

شخصان يثرثران : يقول الاول « اي يوم جميل ! » فيجيب الآخر « طقس رائع جدا » . هذه هي الثروة كتصويت صاف ، كتصرف ، خالية تماما من أي معنى سواء بالنسبة للأشياء التي يثرثر بها أو بالنسبة للذين يثرثرون .

يمكننا أن نعبر عن دائرية الثروة هذه – والتي لاتبلغ فيها غير نفسها – بأشكال مختلفة ، كان نقول : « هذان الشخصان يثرثران طالما أنهما يثرثران » . أو : « هذا الشخصان لايقولان شيئا طالما أنهما لايقولان شيئا » . وبتعبير آخر ليس للثروة في الحياة الواقعية معنى ما يختلف عن

□ الثروة على المسرح □

معناها الفعلي الكامن فيها . انها ليست رمزية على الإطلاق . لان الذي يثرثر لا يريد ان يأتي بشيء آخر فيما هو يثرثر . هدفه هو الثروة وكفى . يمكن للثروة ان تعبر بالطبع عن نوع من « الرسالة » . لكنها تتحول عندئذ الى ظاهرة اخرى .

لقد حاولنا حتى الآن ان نشد الثروة الى الحية الواقعية لكن الثروة في الفن شيء مختلف تماما بالطبع . ذلك كما يختلف أي تمثيل عن الشيء الممثل . فتمثيل الثروة - في الفن - هو مسألة تتعلق بموضعها وبطريقة تركيبها في هذا الموضع . فعند شيكسبير مثلا (ونضرب مثال شيكسبير لانه مؤلف استعمل الثروة . أما التراجيديون اليونان فلم يكن لديهم مكان لها) ، نرى ان مكان الثروة هو في المؤخرة .

فالكلاون أو المهرج يثرثر ، والشخصيات الثانوية تثرثر ، والمجانين يثرثرون ، لكن الإبطال لا يثرثرون أبدا . شيكسبير وجودي في الادوار الثانوية فقط . وعند هذه النقطة نود ان نسأل : لماذا بدأت الثروة في لحظة معينة من تطور تاريخ الفن المسرحي تسود الدراما وتجتاحها وتشتتها لتغزو خشبة المسرح وتتصدده بعد ان كانت في مؤخرته ؟

في البداية كانت الثروة تظهر كما هي ولا تطمح ان تكون غير ثروة . الثروة الحقيقية ، الطبيعية ، الواقعية . كان غولدوني وموليير يتركون ابطالهم يثرثرون ، وكان واضحا انها ثروة تقول ماكانت تقوله دون أي شيء آخر . لكنها كانت تساعد على « توطيد » شخصية ما او حالة ما وترسيخهما . أي في تحويلهما الى شخصية او حالة « طبيعية » . « واقعية » ، « حقيقية » . وكان بوسع الثروة ان تسود القصة كلها كما حدث في مسرحية غولدوني « مشادات من مدينة كيودجا » : ثروة على المسرح لا تعني شيئا ولا تريد ان تعني شيئا . كانت ثروة وصفية خالصة دون

□ الثروة على المسرح □

اي معان ثانوية . كل الثروة هناك ، لا يوجد خلفها شيء ولا يجب أن يوجد شيء .

ان للثروة الطبيعية مكانا مثاليا في المسرح العامي . ذلك ان العامية هي بيكارية (※) في طبيعتها . أي أنها مشدودة الى أشياء هي من ضرورات الحياة اليومية ، أشياء لامجال فيها الا للثروة . البيكارو هو الحالة القصوى للشخصية التي ليس لديها شيء يقال ، لانها مشغولة على الدوام بمسألة استمرارها . كما أن البيكارو يعيش خارج الثقافة ، ولا تهمة غير قضايا قليلة من الوجود الطبيعي : الاكل ، النوم ، الكساء ، المسكن . كل هذا بالقدر اليسير الذي يضمن له مجرد البقاء . فالاكل هو قطعة الخبز ، والنوم فراش القش ، والكساء جلد الخروف ، والسكن مجرد كوخ . لقد اخترنا شخصية البيكارو لانه يعبر عن الشخصية « الاجتماعية » للمتشرذ البيكتي الذي سنتكلم عنه فيما بعد .

والثروة أهمية مساندة في المسرح العامي : فالشخصيات فيه لا تستطيع الا ان تثرثر ، لان الدراما - ان وجدت - ليست دياكتيكية وانما مادية ، أي مبنية على اساس الصراع في الحياة اليومية بعد نقله بكل نقله الى المسرح . واجمالا فان الثروة تبدأ متكاسلة في المسرح العامي بغية الشروع في الحديث ، لكنها تبدأ غاضبة في المسائل الهامة ، وعاطفية في مشاكل القلب ، وتراجيكية عند موت الشخص او موت الآخرين . غير ان الموضوع يبقى دائما موضوع ثروة او موضوع الكلمات التي يحتمل ان تستعمل على الأرجح في ظروف مماثلة في الحياة الواقعية . ولا أحد يشك طبعاً في الحقيقة الموضوعية لهذه الثروات ، وما يدل على انعدام الشكوك هذا هو مونتاج ، أي تركيب الثروة نفسها . فهو تركيب عفوي وميكانيكي مثلما هو في الوجود اليومي تماما . والمؤلف المسرحي هو أول من يعتقد

□ الثروة على المسرح □

بهذا ، يليه المثلون فالمخرج ثم الجمهور ، وهكذا يخلق نوع من تبادل الثقة والامان بين خشبة المسرح والصاله . فما يحدث على الخشبة يكفل واقعية ما يحدث في حياة الجمهور اليومية . وما يحدث في حياة الجمهور اليومية يكفل واقعية ما يحدث فوق خشبة المسرح . كما ان الثروة العامة تعكس طبيعة مجتمع يعامل صالاته ومطابخه على انها منظر مسرحي للعالم .

كان المجتمع البرجوازي الروسي يتألف - ككل برجوازيات هذا العالم - من اخصائيين وتجار وملاك ورجال أعمال الخ .. لكنه كان حديث التشكيل ، كما انه تطور في جو القيصرية الخائق وظل العبودية البدائي المريض . وكانت البرجوازية الروسية تعرف ان عليها القيام بثورتها ، لكنها كانت في الوقت نفسه مقتنعة ان القيام بالثورة يعني الانتحار بالنسبة لها ، ذلك ان الثورة الاشتراكية كانت قد تجاوزت آثد الثورة البرجوازية . وهكذا بدا ، واعتبارا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر احساس غامض بكارثة لا يمكن توقعها كما لا يمكن تجنبها ، وبدا هذا الاحساس يسم حياة البرجوازية الروسية الفتية ، كان احساسا بكارثة مقبلة لامحالة، وكان يوحى بالاشمئزاز والخوف والانتباض والركود وضعف الارادة والحزن ، مصحوبة كلها بقناعة تامة بان كل ما يمكن ان يقال او ان يفعل انما هو مؤقت وسخيف وغير نافع ، وسطحي بلا اي اساس . لان المهم كامن « وراء » تلك اللحظة ، في مستقبل غامض ، لكل هذه الاسباب كانوا يثرون ، ولم يكن بوسعهم الا ان يثروا ولكن بشعور متواصل بأن الثروة قد اصبحت بصورة محزنة غير واقعية ، وذلك بسبب الكارثة المحتملة . ان الاحساس بالنكبة الذي كان يسود اوساط البرجوازية الروسية منع الثروة ان تكون بلا عواقب ، اي مجرد ثروة لاتهدف الا للثروة كانت ثروة مفعمة بمحتوى يعرفه أولئك الذين كانوا يؤدونها ، رغم

□ الثروة على المسرح □

أنهم لم يكونوا بقادرين على تحديد ذلك المحتوى . وبمقدار ما نقول ان تلك الثروة كانت آنذاك لاواقعية ومحنة، فانها كانت موجودة كبديل عن شيء آخر ، أي بدلا عن ذلك الحديث الجدلي الصريح الذي كان يوسعه وحده ان يسمح للمجتمع الروسي بأن ينجو . كانت تلك الثروة إذا ثروة رمزية لا أهمية لما تقوله ، لان ما نقوله يرمز الى ما لم يكن بالامكان قوله . قلنا انها كانت ثروة رمزية ، لكنه كان مقدرا على معنى الرمز ان يبقى غامضا .

كانت الشخصية التشكيفية تتنبأ بحالتها الخاصة ، لكن بطريقة محزنة وعليلة ، وبشفافية .

لنر كيف يعبر فيرشينين عن نفسه في « الشقيقات الثلاث » : « ان الحياة قاسية ، مظلمة لا أمل فيها لكثير منا . لكنه علينا ان نذكر انها تتحول نحو السهولة وانها تزداد ضياء ونورا . بل انه يمكننا القول انه ليس بعيدا ذلك اليوم الذي ستصبح فيه الحياة صافية كل الصفاء ... في الماضي كانت كل الانسانية تحت رحمة الحروب ، حملات وغزوات وفتوح على الدوام . اما اليوم فقد تلاشى هذا كله ، تاركا وراءه فراغا لانعرف حتى الآن كيف نملاه . ان الانسانية غارقة في بحث حثيث ، وهي ستجد طريقها بكل تأكيد ... فاه لو كان هذا عما قريب » . اننا نلاحظ هنا انه بالرغم من ان الشخصية التشكيفية واثقة ان الحياة ستكون صافية يوما ما ، فان هذه الشخصية تبقى ذات جرس كئيب وبمؤاها حزن يمزق الفؤاد . ان هذه الشخصية تحس ، او بالاحرى هي تحددس بأنه لا يمكن الوصول بسهولة ومن غير هزات الى الحياة الصافية ، وانه لابد من كوارث مرعبة . وهكذا فان حدس المصيبة يطفى على حدث البعث ، ويلقي ظله على ثروات شخصيات تشيكوف .

انه يمكن لمسرح تشيكوف ان يدعى دونما حرج بالمسرح الطبيعي لكنه ليس طبيعيا اخلاقيا وايدولوجيا على الطريقة الفرنسية ، بل انه

□ الثروة على المسرح □

طبيعي على الطريقة الروسية . اي انه ساذج ورائع وملحمي ، ومع هذا فان تشيكوف - الكاتب الطبيعي الذي عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - هو نفسه تشيكوف الذي ابتدا واحدا من التيارين الكبيرين في المسرح الحديث . فكيف حدث هذا ؟ من جهة معينة لان تشيكوف الكاتب الطبيعي الاصيل الذي كان يحترم الحقيقة « الموضوعية » لم يتمكن الا ان يتقبل عجز المجتمع الروسي عن تجنب الثروة . ومن جهة أخرى لانه حذر بواسطة حدسه الشعري الواثق بان هذه الثروة اصبحت سخيفة وغير واقعية بفعل هاجس الكارثة . وكانت المشكلة هي في كيفية تقديم الثروة والهاجس معا ، اي وبتعبير آخر ، في كيفية اعطاء الثروة ابعادا رمزية . من هنا فان الكشف الكبير الذي قدمه تشيكوف يكمن في تقبله الحديث عديم المعنى - اي الثروة - على انه الحديث الوحيد الممكن على المسرح ، كما في الحياة - لكن عبارة « الحديث الوحيد الممكن » هذه تعطي معنى للحديث عديم المعنى . معنى سلبيا بالطبع لكنه يؤكد على استحالة عدم الثروة في نفس الوقت الذي يثبت فيه لاحقية الثروة وسخافتها . وهكذا فقد تولدت في المسرح التشيكوفي الملامح الرمزية للثروة نفسها ، ملامح قائمة على قصور الثروة وسخافتها وتبعثرها . واذا كانت الثروة الطبيعية تشبه حتى ايام تشيكوف جسما ينتصب دونما ظل تحت شمس منتصف النهار العمودية ، جسما بلا معنى رغم انه حقيقي . فان تلك الثروة بدات تلقي وراءها بعد تشيكوف ظللا ضخما ، بدات تصبح ذات معنى وان كانت غير حقيقية .

ان الدراما تنحصر في المسرح الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة ضمن الكلمات ، والحوار هو المكان المثالي لجريان الحدث في هذين المسرحين ، اي ان الدراما تجري على خشبة المسرح ، دون بقايا ولا تلاميذ ولا ظلال ولا انارات رمزية . واذا كان علم النفس يعطي اليوم معنى رمزيا لتراجيدية

□ الثروة على المسرح □

أوديب ، فان أحداث هذه التراجيديات لم تكن رمزية وان كانت مبنية على أسطورة . والواقع ان المسرح الكلاسيكي ومبرح عصر النهضة هما مسرحان ديالكتيكيان . فالشخصيات تقول أشياء دراماتيكية بطريقة دراماتيكية ، كما ان كل شيء فيهما يقال ولا يبقى هناك أي شيء مخفي او صامت . فالحوار اذن واقعي ، ونعني بالواقعية هنا صفة من المنطقية العالية التي تسمح باستعادة كلية الواقع . اما عند تشيكوف وفي المسرح ذي الاصول التشيكوفية فان الدراما تحدث خارج الكلمات ، اي خارج المناظر . ولا يوجد على المسرح سوى الثروة المضاءة بشكل يسمح لها بأن تعكس - كما قلنا - ظلا رمزيا خلفها . وهكذا تبقى الدراما في مكان آخر مجهول ليس من قبل الشخصيات وحسب بل ومن قبل المؤلف أيضا، كما سبق واسلفنا .

من المعروف ان هناك دراما موجودة . لكن لا احد يعرف أين توجد . اما الثروة فانها تلمح بوجود شيء جدي ، بل وتراجيكي لكنه شيء لا ينكشف ، يبقى غارقا في ظلمة غامضة مضللة .

والنتيجة هي حد أعلى من الاصطلاحية والسخافة والبعثرة . اي من الثروة . وفي الوقت نفسه حد أعلى من الاحساس الصوفي المحزن الممزق للفراد ، الاحساس بأنه لا يمكن للعالم كله ان يكون هناك ، وبأنه من المستحيل الا يكون خلف الثروة شيء سام وعميق ومعقد اي دراماتيكي . وهكذا فاننا نكتشف ان الدراما عند تشيكوف ليست خارج الكلمات اي خارج المسرح فقط ، بل انها خارج الزمن أيضا ، اي في المستقبل . وهذه حالة نرى فيها ان المكان والزمان المسرحيين ينكران ذاتهما ، او بتعبير آخر يعلنان انهما خاليان من الحوادث التي تتحقق بدورها خارج المكان والزمان المسرحيين . في منطقة مجردة . اشرنا سابقا الى ان المعنى الذي كانت تذهب اليه الثروة في مسرح تشيكوف هو الثورة المتوقعة المقبلة ، اما في المسرح الحديث فيمكن لهذا الشيء ان يكون أي شيء بل وكل شيء أيضا .

□ الثروة على المسرح □

عدا الثورة ، لماذا ؟ لان التخريب الذاتي الفعال الذي اصاب الثورة بسبب الفاشية قد استبعد هذه الثورة استبعادا ابديا ، هذا رغم أن الظروف التي كانت تبرزها لم تتغير حتى يومنا هذا، وهكذا تحول الحدس بالكارثة الى انتظار دون اسم ، الى ضمير مذنب مفهم ، الى قلق ميتافيزيقي والى هلوسة بلا نبوءة .

مع ان كافكا لم يكتب اعمالا مسرحية ، فانه يمكننا ان نتخيل كيف يمكن ان يكون مسرحه : فالواقعية الدقيقة القاسية والمجردة في رواياته تقابل الثروة الرمزية في المسرح الحديث ، والمسابقة التي وصل كافكا بموجبها الى وصفه الدقيق للبيئة البيروقراطية (كما في المحاكمة) او للبيئة « الريفية » (كما في القلعة) ، والتي تفودنا الى معنى رمزي انما تشبه تلك التي نجح بواسطتها تشيكوف وببكيث من بعده في جعل الثروة الطبيعية رمزية ، وقد حاز كافكا - كما حاز من قبله كل من تشيكوف وببكيث وبقية كتاب مسرح الثورة - على إعجاب القراء الغربيين لانه نقل الى صفحات رواياته المحتوى المتناقض للحقيقة والذي يمثل خواص البرجوازية اليوم : فالعالم كله هنا ، لكن هذا العالم ، ولانه - في الوقت نفسه - كله مائل هنا ، انما هو ضعيف .

لقد انقلبت الثروة عند تشيكوف بصورة رمزية الى ثروة محزنة وشغافة بسبب الحدس القامض بالثورة المقبلة ، اما عند كافكا فتنعكس الآية : أي ان الانتظار ليس انتظارا للثورة بل لردة الفعل او الرجعة . وبينما تترقب شخصيات تشيكوف - بعيدا عن الكارثة - عالما افضل ، فان شخصيات كافكا تخشى - بحق - واقع مجتمع مكون من قتلة اداريين ومجرمين بيروقراطيين . وكما ان انحدس ينشأ عند تشيكوف من الامل ، فهو ينشأ عند كافكا من الشعور بالخطيئة . وهكذا خبا المستقبل

□ الثروة على المسرح □

لشخصيات تشيكوف مكافأة البعث ، أما لشخصيات كافكا فقد خبا العقاب في معسكرات الإبادة .

وفي الحال تصبح الواقعية رمزية على هذه الخلفيات من الهواجس المختلفة ، بل كلما كانت هذه الواقعية دقيقة وتفصيلية (ثروة تشيكوف والام كافكا) كلما أصبحت سخيفة وفارغة ولا واقعية.

ان كتابا مسرحيين مختلفين يتطلعون الى كافكا ، كتاب من أمثال بيكيت ، آلبي ، يونسكو ، بينتر ، مروتزك . . الخ فلماذا ؟ لان كافكا كان اول من بنى صيغة السخافة الحديثة ذات الطابع البرجوازي ، الا وهي: كل شيء يكون عميقا اذا كان عديم المعنى بينما كانت الصيغة الكلاسيكية تقول : كل شيء عميق اذا كان له معنى .

ان شخصيات كافكا تتصرف بالطريقة التي تثرثر بها شخصيات تشيكوف : انها تقف امام نوع من المصاحب الاسلوبية التي ترمي انوارها ظللا بعيدة وضخمة . واذا كانت هذه الشخصيات لاتعرف بان تصرفاتها العامة واليومية تحمل معاني رمزية ، فان المؤلف والقارئ يعرفان ذلك، وبهذا تتشكل من فوق رأس الشخصية العلاقة بين المؤلف والقارئ . وهنا نتعرف فيما نتعرف الى البرجوازي الحديث الذي لا يطلب اكثر من ان يشعر بالخطيئة شعورا يظهره في نهاية الامر ويجعله نبيل الخلق . رغم انه لا يدري عن اي نوع من الخطيئة يدور الحديث . وكانت نتائج عدم الشعور بالمسؤولية ظهور الشيفرة المرمزة والخداع والميكانيكية وبخاصة لدى المقلدين . وبذلك فما كان عند كافكا مجرد معرفة بتقهقر الثقافة الالمانية ثم حدسا لاحقا بالكارثة ، انقلب عند بينتر ، مثلا ، نوعا من « الارهاب » . والسؤال هو : ماذا ترهب شخصيات بينتر ؟ لاشيء محددا حتما ، اللهم الا المؤلف فقط .

□ الثروة على المسرح □

لقد نالت مسرحية بيكيت « بانتظار غودوت » اعجاب نفوس الغربيين
الحلوة التي نجت من كوارث كان كل من تشيكوف وكافكا قد تنبأ بها .
انها احدى النصوص المقدسة عند البرجوازية الاكثر رجعية والاشد
محافظة . واذا لاحظنا ان الاله في دراما بيكيت قد اصبح غودوت ، او نوعا
من بائعي الفطير ، فانا نعرف اننا امام ظاهرة كلاسيكية ذات هدف رمزي .
اهانة مثل كل الاهانات فيها المداهنة والتلق للمفرج . هذا كما لو ان
بيكيت يريد ان يقول : انكم ايضا تنتظرون غودوت ، لا اكثر ولا اقل من
شخصياتي . ولا توجد بالطبع اية معطيات خاصة او تجارب معينة تخص
من ينتظر غودوت ، اي من يمتلك الروح الدينية : يكفي الاستمرار
بممارسة سياق الحياة اليومية دونما كبير اكتراث بغودوت ، يكفي ان
تعرف معرفة متواصلة باننا في الحقيقة ننتظر .. غودوت . ان الجمهور
البرجوازي لا يلاحظ ان بيكيت كاتب اصل رغم انه شاعر هزيل ومسرحي
مستهلك . وما يصنع هذا الجمهور بالفعل هي القدرة على تقمص شخصية
ثلاثة متسكعين يتبادلون قطع خيوط الكتان والجزر ويتكلمون اشياء لامعنى
لها على الاطلاق . واذا كانت كتابة النص العميق تتطلب جهدا بالطبع ،
فهاكم كتابا يقدم لنا اشياء عميقة بضمن بخص : غمزة عين وقلبلا من
الثروة المفككة ، وتنتهي اللعبة . كما ان تلك الجزرات وقطع الكتان والمزق
تثير اعجاب ذاك الجمهور كرموز ، وذلك لسبب آخر ايضا : فهي دلالات
خارجية للفقر البغيض الذي يخشاه ، دلالات تم تعريفها من معناها المعتاد
ونقلها الى صعيد روحي بحت . اي كأنما نقول ان التعاسة لا وجود لها ،
وماهي الا رمز للفاقة الروحية التي هي من خواص كل ظرف انساني .
وفجأة ، وبفضل هذا الانتقال الى خارج الواقع والبرد والقذارة والجوع
والتوحش ، يتوقف العالم ويبقى جامدا بلا حراك . يصبح لاتاريخيا (من
العصور الوسطى) ولا عقائديا . انه ذاك الذي يريد لنفسه روحا سمحة

وهو في مقعده الوثير في صالة المسرح ، روحا تشعره انه فقير وان كان غنيا رث الثياب رغم انه يرتدي افضلها ، جيوبه مليئة بخيوط القنب والجزر وان كانت معبأة تقودا ، يظن انه يصفي لاشياء عميقة المعنى وان كان يسمع كلمات بلهاء خاوية بلا معنى .

على اي حال فان بيكيت هذا ينحدر مباشرة من تشيكوف وكافكا . لقد تبنى من الاول الثروة بعد ان جردها من الحدس بثورة لا يؤمن بها ، واستعار من الثاني واقعيته المستهلكة (الجزر وخيوط الكتان) بعد ان رفض فيها الشعور المستعصي بالخطيئة . والحقيقة ان لبكيت خلفية تلميذ عاطفية بل ومتفائلة اذا ما امعنا النظر ، ولا شيء جاد فيها الا قضايا الادب . ان ثروة بيكيت لاتجعل ماهو مفقد او غامض تراجيديا كما هو الامر عند تشيكوف وكافكا . كما ان رمزيته متواضعة ، كما هو الامر دائما عند الكتاب الذين يهتمون بأمور التكيف أكثر من اهتمامهم بأمور المحتوى ، اما الظلال التي تعكسها مصابيحها الإسلوبية فهي اقصر من الشخصيات نفسها . ان لأعمال بيكيت محتوى هلاميا حزيناً ، كما ان الدراما التي عنون بها ثروته خالية من كل ماهو ديكالتيكي : انها دراما الكلاون الذي يركنه صديقه بقدمه وتخونه امراته ، فيها شيء مثير ومحزن خبيث ومضحك . ان كلا من تشيكوف وكافكا متشائم أصيل ، اي ان قنوطه ليس مطلقاً ، لانه يترك أملاً في البعث عند الاول ، وفي الحل الديني عند الثاني . اما بيكيت فهو متشائم مطلق ، وكأبته كامنة بلا حدود . اذن: وهنا يحدث عنده ما يحدث دائماً حين لا يبقى محل لأي أمل ، وهكذا يتحول بيكيت الى رجل متفائل ، وتصبح سلبية ايجابية وأدبا جيداً .

ان ثروة بيكيت تشبه ثروة تشيكوف في ابتدائها اليومي ، غير انها خالية تماماً من أي حزن سقيم وتشخيصي (باثولوجي) كالذي نراه عند

□ الثروة على المسرح □

الكاتب الروسي ، وهي ميتافيزيقية بصورة سلبية ، تماما كما هو الامر عند الكلاون الذي يلعب بالكلمات مثلما يلعب بالكرات الملونة:

« بوتسو : انني وقح ! (يضرب غليونه بطرف السوط لينظفه ، ثم ينهض) ، يجب ان اترككما الآن ، اشكر لكما رفقتكما (يعيد التفكير) لابل سأدخل غليوننا آخر معكما ، مارايكما ؟ (لايقولان شيئا) . آه، هذا لايعني اني مدخن كبير . اني ادخن هكذا ، وليس من عادتي ان ادخن الغليون المرة ثلو الاخرى (يضع يده على قلبه . سكوت) . والنيكوتين : ينتهي بنا الامر لامتنصاصه رغم كل الحرص والاحتراس (يتأوه) ماذا يجب ان نفعل ؟ (صمت) . لكنكما قد لا تكونان موظفين ، اليس كذلك ؟ على كل فهذا غير مهم ..) .

يفهم بيكيت المجتمع على انه مؤلف من : مشردين (بيكارو) ومهلهلي الثياب وبخلاء ومتسولين واقدار كما في (بانتظار غودوت) ، او من برجوازيين يعيشون على الايرادات كما في (ايام سعيدة) . فالاولئ عاطفيون يرقصون على الجبال ، والآخرين عاطفيون قذرون . فكيف لنا الا نرى في هذا عالم شابلن بكل عمقه الزائف ، بعاطفيته الديكتزيمية ورقصاته المهيبة على الجبال ودموعه ومليارداته؟ ان الكلاون هو وريث مهرج القصور انه يضحكنا بل يحملنا على التأمل والتفكير أيضا ، لكن ما ان تحين ساعة مشاورات العرش حتى يرسل الى المطبخ . والكلاون فاضل ولا شك وهو يعتني بالاسلوب أيضا . لكنه لا يتعدى بهذا ابعاد المسرح ، بل يبقى منفلقا ضمن العابه مثل دودة القز ضمن شرنقتها ، وهو لا يفاضل ولا يضع شيئا او احدا موضع مناقشة او شك ، انه يستهلك نفسه داخل شبكة شكلية وفي اطار من الاشارات .

ان ثروة بيكيت الميتافيزيقية والمتسرة تتجاوز كلا من كافكا وتشيكوف ، وتصل حتى دوستوفسكي . غير ان شخصيات الاخير هذا

□ الثروة على المسرح □

تثرثر كلما كان لديها أشياء هامة تقولها . فليس للمفتش بورفير الا ان يثرثر رغم اقترابه من ادانة راسكولنيكوف في جريمة قتل العجوز المرابية . انه يتحدث عمّا كان وماثم يكن ، عن القليل وعن الكثير ، كما يقال . لقد فهم دوستوفسكي ان الثروة مرتبطة بالعقل الباطن ، اذن فهي مرتبطة بشيء متفوق وميتافيزيقي ، تتحول بواسطته نحو الرمزية بسهولة . لكن ثروة دوستوفسكي تنتهي دائما بالتمزق وبافشاء الرؤية العضوية المتكاملة والمعقدة التي يتمتع بها الروائي الروسي . على عكس ثروة بيكيت التي لاتتمزق ابدا رغم انها ليست اقل تسترا ورمزية . واذا فرضنا انها تمزقت فانها لاتتكشف الا عن ذاتها ، او عن عدم وجودها المدمم بالطموح نحو المعنى الميتافيزيقي . ذلك كما يبدو احيانا في ثروة الكلاون التي تود ان تشير الى قضايا هامة ، لكن وجه الكلاون اللطخ ورقع ثيابه وانفسه الزائف تكفل للمتفرج ان لاشيء يدعو للاهتمام الجدي لان الامر لابتعدى التهرب وهذا ليس الاكلاون ، اي امر اخر ذي أهمية . و « شارلوت » هو مثل ابطال بيكيت ، بلا أهمية ، مجرد كلاون من الكلاونات الذين تنفّس نظراتهم عن عمق التأمل ، لكن ليس لانهم يقولون او يأتون بأشياء عميقة .

ان النجاح الذي لاقته الثروة الميتافيزيقية يعود الى الامل في حل القضية بصورة سهلة ، بشرح الاشياء دون شرحها ، بالظهور متدينين بدون دين ، وعميقي النظرة رغم السطحية ، ومفكرين رغم خواء الفكر . هذا عن الجمهور وليس عن الفنانين الذين خلقوا هذا التيار في المسرح الحديث ، فعبقريتهم ليست موضع شك .

لقد رأينا كيف ان تشيكوف وبيكيت يفرغان الثروة الطبيعية من محتواها الطبيعي ويجعلانها رمزية بفضل اثاره اسلوبية خاصة . على كل فان شخصيات تشيكوف وبيكيت تقول أشياء معقولة ، يومية ، وبامكانها

□ الثروة على المسرح □

ان تؤخذ على محمل الجد ودون رموز . لكن اللغة اليومية تحتوي أصيلا على كمية من الكلمات ومزيج من كلمات فارغة لاتعني شيئا لانه قد تم استهلاكها على مر الزمن او لاسباب أخرى . انها مايسمى بالجمل الجاهزة او التعابير العامة . وهكذا فاذا ما امكن لكاتب مسرحي ان يجعل شخصياته تتكلم دائما وايدا بقوة التعابير العامة والجمل الجاهزة . فان ذلك الكاتب لا يحتاج بعد هذه العملية لان يقوم بما قام به كل من تشيكوف وبيكيت ، لانه سيكون ميتافيزيقيا في ذاته . وهذا مانراه في الصيغ السحرية او في الصلوات التي يرتلها مصلون بلغة لايفهمونها . ان الكاتب الذي اجهز على احتياطي التعابير العامة والجمل الجاهزة المستعملة في اللغة الدارجة هو يونسكو . ان شخصيات يونسكو تثرثر على سبيل القول - بصورة مكعبة : فهي لاتقول شيئا ، وتقول هذا الاشياء بكلمات لاتعني شيئا . واذا كانت ثروة تشيكوف نرسلنا الى حداث الثورة والبعث القبل ، وثرثرة بيكيت الى كآبة دينية غامضة ، فان ثروة يونسكو تفتح الطريق نحو الحماسة على انها حالة انسانية ثابتة خالدة ، وقد يكون غريبا ان نقول ان يونسكو ليس اقل مدهانة من بيكيت . فاذا كان بيكيت يقدم للمتفرج وهم العمق بشمن بخس فان يونسكو يقدم له الفباء بشمن ابخس . والمتفرج العميق امام بيكيت يشعر بنفسه غبيا امام يونسكو . وايضا شخص تهايا له ان يجلس في مقصورة قطار او في ختام وليمة ، يعلم ان نوعا معيننا من الحماسة الاوتوماتيكية هو واحد من اقصى المطامح الانسانية . لماذا ؟ لان الاحمق هو مثل الكلاون ومثل كل ثرثار يساعد على الهروب السريع والسهل والمنعش نحو اللامسؤولية واللاوعي واللاحقيقة . وفي الواقع فان كلا من بيكيت ويونسكو محافظان : الاول من نوع ديني غير محدد والثاني من النوع اللامبالي . بل ان الامر يصل لدى يونسكو الى ابعد مايصل اليه لدى بيكيت ، فالثروة لاتطمح لان تصبح ثروة رمزية ، لكنها

تصبح ذلك بالفعل من خلال ذهول المتفرج الذي يجد نفسه امام التعبير العام والجملة الجاهزة الملفوظة بجدية قصوى ، كما لو ان لها معنى بالفعل الخلاصة ان الثروة عند يونسكو تهزأ من نفسها ، تسخر من ذاتها، وتؤكد حماقتها . وبما ان للتعبير العامة والجميل الجاهزة عدد محدود في اللغة الدارجة فلا بد انها ستنفذ . وهذا ما يفسر الكدر وضيق النفس عند يونسكو : فهو قد استنفذ اختراعه بكتابه اربعة او خمسة اعمال بين مسرحيات ومسرحيات قصيرة من فصل واحد . من جهة اخرى لابد من القول انه ليس من السهل تكوين بناء مسرحي بواسطة التعبير العامة . لانها تصطف دون تنسيق داخل الآلية . لذلك هاهو يونسكو يحاول تنظيم احاديثه الشبيهة بأحاديث بوابي العمارات الكبيرة بواسطة امكانياته الايديولوجية المتواضعة . انها نهاية الثروة وقد كشفت آخر الامر عن وجهها الحقيقي اللامبالاة (في الايطالية «كوالينكويزمو») .

وقد يكون من المهم هنا ان نؤكد مرة اخرى كيف تصبح الحرية الظاهرية للثروة ، أي الكلام عن كل شيء عدا ما هو مهم ، تصبح عبودية قاسية في نهاية الامر . ان كل اختراع او اكتشاف يتحول مع الزمن الى ظاهرة ميكانيكية ونوعا من الوصفة الجاهزة ، لكن ايا من الاكتشافات لم يتحول هكذا بمثل السرعة التي تحولت بها الثروة الرمزية في المسرح الحديث . وبوسعنا اليوم ان نكرر ما فعله بيكيت ويونسكو كلما اردنا ذلك وبدون الحاجة الى أي نوع من العبقرية ، لكن النتائج ستكون مجدية ومملة . فالثروة الميتافيزية قادرة على اثارة عواطفنا اذا ماعبرت بالفعل عن وجد من النوع الديني ، لكنها عندما تصنع على البارد وبصورة ميكانيكية فانها لن تكون ولا حتى ثروة من النوع الواقعي ، التصويري ، الوصفي : انها شيء ما اسوأ بكثير ، ثروة نعتقد ان فيها معاني ميتافيزية

□ الثروة على المسرح □

وهي لاتحمل شيئاً من هذه المعاني . ولربما كان الجانب الاكثر تشبيها في مسرح الثروة الرمزية هذا هو لواقعيته الراديكالية . واذا كان يوسعنا ان نحصل من احدى الكوميديات الطبيعية او من احدى الدرامات الايدولوجية السيئة على شيء ما او على بعض الدلالات الاجتماعية او الثقافية على اقل تقدير ، فاننا لن نحصل على شيء على الاطلاق من مسرح الثروة المصنوع على البارد ، غير النابع عن شعور او عن تفكير بل عن السمع المجرد . اننا هنا في الفراغ الكامل ، في اللاشيء المطلق ، في العدم الشامل .

قلنا ان تيار المسرح الحديث الذي سميناه بمسرح الثروة الرمزية ينحدر من تشيكوف . وقلنا ايضا ان الدراما في مسرح الثروة الرمزية تجري خارج الكلمات ، بينما يجب الا تكون الكلمات ابداً - وفي اية حالة - دراماتيكية . ونظن الآن ان الوقت قد حان لكي نضع مقابل هذا التيار تياراً آخر نرى فيه ان الحديث دراماتيكي وديالكتيكي ، ولهذا فانه يستبعد الثروة ، والدراما تكمن في كلماته ، والكلمات ليست رمزية ، كما انه لا يوجد خارجها اي شيء على الاطلاق . ومع انه يمكننا تسمية هذا التيار بالواقعي ، فاننا قد نخون شخصيته الحقيقية بهذه التسمية ذات المعنى المهتز . لذلك فلنقل انه مسرح دياكتيكي ، اي - وفي النهاية - تراجيدي ويمكننا القول ان إيسن هو المؤسس الحديث لهذا المسرح ، لكن لويجي بيرانديللو هو بلا شك المؤلف الذي يمثل هذا التيار بشكل افضل . ويمكننا مع هذا ان نضع الى جانب بيرانديللو كلا من جنيت ، بريخت ، سارتر الى جانب إيسن وغيره ، رغم ان لكل من هؤلاء ملامحه المختلفة كلياً ، لكن بيرانديللو يكفي وحده ، ولاسباب سنذكرها فيما بعد ، لخلق تيار المسرح الديالكتيكي المعاكس لمسرح الثروة الرمزية.

لم يتجاوز تشيكوف ولا بيكيت ولا يونسكو حاجز الطبيعية، لكنهم توقفوا عند تفريغ الثرثرة الطبيعية من محتواها واعطائها ، عبر اضاءه اسلوبية خاصة ، معنى رمزيا يصعب تفكيكه ، غامضا وعموميا . وفي رأينا ان اجتياز حاجز الطبيعة يتطلب الانطلاق من موقع ايدولوجي أو شبه ايدولوجي . وبهذه الطريقة فقط يمكننا تجنب الثرثرة ورمزيتها المملة والميكانيكية والثابتة . واذا قلنا ان المسرح الديالكتيكي يجب ان يكون ديالكتيكيا فهذا لايعني تكرارا وعشا ، بل يؤكد اهمية بناء ديالكتيكي اصيل يبنى من الاساس ولا يلحق به فيما بعد .

لقد رأينا أن البرجوازية في مرحلة تطورها التاريخي الحالية ليست قادرة على أن تجعل من الازمة التي تحتاجها أزمة ديالكتيكية . وعن هذا العجز ولد مسرح الثرثرة الرمزية الذي يتجنب أي صراع ديالكتيكي . ومع هذا فإنه من المستطاع انشاء ديالكتيكية في المرحلة الحاضرة من تطور البرجوازية، لكن داخل العمل الفني . لماذا لأن الفنان هو الشخصية الإيجابية الوحيدة (لأنه ليس محدوداً ولا تكيفه المصالح) التي تستطيع البرجوازية اليوم أن تتمخض عنها . ولهذا فهو الوحيد القادر على تنظيم حديث ديالكتيكي. لكنه لا يمكن للفنان ان يعكس هذا الحديث الديالكتيكي خارج ذاته وفي المجتمع الذي يشكل جزءا منه ، لان الظرف الحاضر الذي تمر به البرجوازية يجعل مثل هذا الامر مستحيلا ، كما سبق واسلفنا. لهذا فان الفنان يرى نفسه مجبرا على تطبيق الديالكتيك على نفسه ، أي على علاقته مع مادة عمله . وبهذه العملية فقط يمكن للفنان ان يعرض الصراع الديالكتيكي في الواقع الموضوعي.

كان لويجي بيرانديللو في البداية مجرد كاتب طبيعي من كتاب القرن التاسع عشر ، انحدر من فيرغا وكان من رواد المدرسة الواقعية في جنوب ايطاليا . وتكمن عبقريته في أنه استطاع ان يدرك ان المجتمع الذي كان

□ الثروة على المسرح □

يعيش فيه لم يكن يقبل بالدراما ، وبأنه استطاع آثذ ان ينقل الصراع الديالكتيكي من العالم الموضوعي الفاتر والمتسم بالعطالة الى داخل عالمه الشخصي اخاص به كفنان . بتعبير آخر ، عندما لم يتمكن بيرانديللو من تمثيل البرجوازية الايطالية - كما هي - تمثيلا دراماتيكييا مباشرا وآنياء ، فانه لجأ الى جعل علاقته بها كفنان علاقة دراماتيكية ، بعد ان اعتبرها مادة فنية . وهكذا وبعملية سهلة جدا في ظاهر الامر ، استحال المجتمع مادة ، والعالم واقعا ، والبرجوازية موضوعا . لقد ولد مسرح بيرانديللو من تأمل نقدي كان في نفس الوقت حكما اخلاقيا ونتيجة تاريخية حول استحالة تجاوز حاجز الطبيعية بوسائل الطبيعية نفسها ، واستحالة تمثيل مجتمع ما بطريقة ديالكتيكية اذا كان الاستلاب في هذا المجتمع لا يوفر ركائز للحديث الديالكتيكي .

وهكذا تنتقل الدراما المستحيلة في الحياة اليومية وفي المجتمع كما هو ، الى داخل العمل الفني . وهذا ايضا نشأ طريقة جديدة في فهم المسرح ، كما يولد تيار جديد في المسرح الحديث : مسرح المسرح . المسرح في المسرح . وهنا لابد ان نذكر مرة أخرى ان بيرانديللو نجح من خلال انشاء الحديث الديالكتيكي داخل العمل المسرحي ، نجح في استرداد تمثيل الواقع الموضوعي ، وهذا ما لم تكن الطبيعية القديمة تسمح به . وهناك في ثنايا الحديث الديالكتيكي الموجود في « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » وفي مسرحيات أخرى مماثلة ، هناك وصف لمجتمع البرجوازية الصغيرة القائم وقتئذ . وكان أشمل وصف وأشد وصف اقتناعا ظهر تلك الايام ، هذا الى جانب ما قدمه ايتالو سفيفو وقتها . ان عملية بيرانديللو تشبه في بعض نواحيها عملية التكعيبيين ، مع بعض التفسير في السطوح والاحجام . لكن مسرح المسرح (مثل رواية الرواية وفيلم الفيلم) كان شيئا أكثر بكثير من التجربة التكعيبية . كان خلقا لالية نقدية وديالكتيكية

□ الثروة على المسرح □

شديدة الفعالية تساعد على استعادة كل ملامح الواقع بما فيها تلك الثقافية والتاريخية . ولنر على سبيل المثال ماذا حل باكتشاف بيرانديللو في مسرح جينيت او بيتر فايس . ولا زال امانا الكثير في كشف الفن اللامتناهي للمسرح الديالكتيكي الذي يعتبر الوريث القانوني للمسرح التراجيدي اقديم .

ان واقعية بيرانديللو ، بما ان بيرانديللو واقعي ، تكمن كلها في هذه الفكرة : اني لا استطيع تمثيل الواقع بوسائل الطبيعية ، دون المخاطرة بأن اصبح لاواقعي انا بالذات . حسنا ، اني سامثل اذن وبصورة واقعية عجزي هذا وساجعله دراماتيكي وديالكتيكي . من ناحية اخرى كانت لدى بيرانديللو حاجة قوية للتمثيل الموضوعي . وقد خلقت الطريقة التي نجح بواسطتها في الحصول على هذا التمثيل دون اللجوء الى الطبيعية، خلقت التيار الثاني والاهم في رأينا من تيار المسرح الحديث ، وكان التيار الحيوي الوحيد والدراماتيكي بالفعل .

ان مسرح تشيكوف وبيكيت وبنسكو ومقلديهم واتباعهم ينتهي - ولا يستطيع الا ان ينتهي - في الصمت . صمت ملايكن التعبير عنه بالنسبة لتشيكوف ، وصمت الكتابة البهيجة عند بيكيت ، وصمت التعابير الجاهزة عند بنسكو . وهو على اي حال صمت الشعر عند المبتدئين . اما عند المقلدين المتأخرين فيصبح صمت الهروب المقنع واللامسؤول . بينما يعيد المسرح الديالكتيكي للكلمة مكانتها المميزة ، ويجعلها مرة اخرى مكانا للدراما ، والحيز الذي يجري فيه كل شيء والذي لا يمكن لأي شيء ان يجري خارجه .

* * *

(*) - بيكارو ، كلمة اسبانية تعني المتشرد ، وكانت تستعمل في القرن السابع عشر للدلالة على شخصية تقليدية في واحدة من المدارس الادبية الإسبانية .

الدَّرامَا والمِسرَح

في الولايات المتحدة

بقلم: و. ب. ورثن
ت: د. د. هيثم عيسى محفوظ

«غير» التحول الاجتماعي والتكنولوجي العالم في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كما بين أعوام ١٨٦٥ و ١٩٨٠ نهضت الولايات المتحدة من حرب أهلية كادت تشلها وبعدها بين حربين عالميتين لتصبح قوة عالمية مهيمنة . على أية حال ، ورغم ظهورها بدور ممثل رئيس على مسرح العالم فان الفنون في الولايات المتحدة قد اخذت شكلها بفضل بواعث مجزاة ومتضاربة . فالرغبة في تقليد النماذج الاوروبية

مؤلف هذا المقال هو و. ب. ورثن استاذ اللغة الانكليزية والمسرح بجامعة نورث وسترن . قام بتدريس اللغة الانكليزية والدراما في كل من جامعة تكساس وجامعة كولومبيا . له عدد من المؤلفات منها : « الدراما الحديثة وبلاغة المسرح » ١٩٩٢ ، و « مفهوم الممثل : الدراما واخلاقية التمثيل » (١٩٨٤) كما انه معد الكتاب الذي ترجمت منه هذه المقالة . وللمؤلف العديد من المقالات عن الدراما الحديثة وشكسبير ونظريات التمثيل ، وهو حاليا معد « مجلة المسرح » الأمريكية .

نافستها رغبة في خلق فن أمريكي متميز . ومع ان الحرب الاهلية كانت تهدد الامة فان العديد من الكتاب مثل والت ويتمان ودالف والدو إمرسون وهنري ديفيد ثورو وغيرهم عبروا عن أدب وطني دمج التقاليد الأوروبية وأعاد تعريفها في آن معا . ومع توسع التأثير الأمريكي عالميا ، وخاصة بعد الحرب العالمية الاولى ، فان مسألة ما يدعى « بالتراث الأمريكي » أصبحت مسألة ملحة وسرعان ما غدت بعض أشكال التراث الأمريكي أكثر الصادات الأمريكية أهمية بعد الحرب العالمية الثانية .

اما على صعيد المسرح فقد جلبت الحقبة الحديثة معها البحث عن دراما « أمريكية » في جوهرها تلقي فيها مجموعة من العوامل كالموضوع والتشخيص والمحيط ضوءا على التجربة الأمريكية ، ويتم هذا عادة بالاستعانة ومن ثم استبعاد المواقف المستقاة من المسرح الأوروبي وأساليبه . وبشكل ما فان الدراما الأمريكية في القرن العشرين تترجم فكرة الحرية السياسية الأمريكية الى مفاهيم مجردة ونجازية وحتى رومانسية كصراع بين الحرية الفردية وضغوط الحقائق الاجتماعية المقيدة كال فقر والطبقية والجنس والعرق .

المسرح الأمريكي ؟

ان التجربة الديمقراطية والمسار العام للحياة العامة الأمريكية غالبا ما قاومت فكرة انبثاق ثقافة وطنية من مركز وحيد مثل مدينة نيويورك او مدينة واشنطن دي . سي . ولربما كان هذا هو السبب في فشل حلم قيام مسرح وطني . ان التوسع غربا في القرن التاسع عشر جاء بالمسرح من نيويورك وفيلادلفيا وبوسطن الى مدن الغرب الاوسط الأمريكية كشيكاغو وسان لويس وكانساس سيتي ومن ثم الى لوس أنجلوس وسان

فرانسييسكو وإلى العديد من المدن الصغيرة الواقعة ما بين نهر المسيسيبي والمحيط الهادي .

كان المسرح قضية محلية مشتتة وغالبا ما تفاخرت بعض المدن الصغيرة بمسارح يمكن استخدامها للأوبرا والدراما أو اللهاة والعروض القصيرة ، والتي دعمت بدورها شركات محلية .

واستضافت مسارح جواله مع نجوم من نيويورك وأوروبا . ومع أن المسرح المحلي قد انتعش عبر البلاد مقدما الميودراما والمسرحيات الكلاسيكية والكوميديا وأنماط تسلية أخرى فإن الميل للمسرح الجوال تطلب وجود منظمات قادرة على تدبير مشاكل البرامج للمسارح المحلية ووكالات الحجز الإقليمية .

وفي عام ١٨٩٦ شكلت مجموعة من مثمثي المسارح يرأسها تشارلز فورمان منظمة لوكلاء الحجز على مستوى الأمة دعيت بـ « النقابة » . وابتدع هؤلاء ، على نحو ما ، النموذج الأول لامكانية قيام مسرح وطني في الولايات المتحدة . وقدمت « النقابة » لمدراء المسارح موسما كاملا من العروض الجواله - شريطة أن يتعاقد المدير مع « النقابة » حصرا . ونتيجة سيطرتهم التامة على المسارح الواقعة على طرق السفر الرئيسية عارضت النقابة أية منافسة من قبل المخرجين الجوالين الآخرين ، وغالبا ما منعت الشركات المحلية من استخدام المسارح المحلية ، حصلت النقابة في أوجها على حقوق كاملة مما يربو على سبعمائة مسرح . وكان بمقدورها أن تمنع الممثلين الذين لا يتبعون لها من التمثيل عن طريق تهديد المخرجين الذين يستخدمونهم ، وكان بمقدورها سحب دعم « النقابة » من أي مدير يقوم بالحجز لعروض من خارج « النقابة » .

أما تأثيرات « النقابة » فقد كانت قوية في تحديد المسرح الأمريكي للسنين الخمسين القادمة . فاستحوذها على المسرح أحمد بفاعلية وجود مسرح محترف ورئيسي خارج نيويورك من شأنه أن يكون مصدرا لمسرحياته وإخراجات جديدة ، كما أنها أثرت على التأليف المسرحي كونها طورت المسرحيات كممتلكات تجارية فقط ، يمكن تسويقها بنجاح للمشاهدين من المحيط الى المحيط .

ومع أن بعض الممثلين المشهورين وبعض المنتجين الأقوياء قاوموا سلطة « النقابة » فإن جماعات أخرى انتهجت منهجها . إن المصالح الضيقة لمسرح نيويورك - حيث انبثقت عروض منظمات كهذه - أصبحت عمليا مصالح المسرح الأمريكي نفسه وأصبحت نيويورك مركز الانتاج والاستثمار المسرحي .

أما نهضة المسارح المحترفة والتميزة « الإقليمية » كمراكز لإخراجات جديدة - كمسرح مارغو جونز ١٧ في دالاس ، ومسرح آبي في هيوستن ، ومسرح « الاريسا » في واشنطن دي. سي ، وورشنة الممثلين في سان فرانسيسكو ومسرح الفوئري في مينيابولس - فقد كان عليها الانتظار الى الأربعينات والخمسينات من هذا القرن . ومصر « النقابة » يشير الى الفكرة الخاطئة الكامنة في مفهوم « مسرح أمريكي » . فعبر تاريخه احتوى المسرح الأمريكي على العديد من المواقف الديناميكية والمتضاربة تجاه خشبة المسرح ومكانتها في المجتمع: كأن تكون نيويورك ضد المحافظات، والاتجاه السائد ضد النخبة والتقليدي ضد التجريبي والتجاري ضد الفني . لقد أطلقت الإبداعات المسرحية أساسا من قبل مسارح خارج الاطار التجاري السائد ، وخاصة من قبل « مسارح صغيرة » هاوية ومن قبل مسارح الجامعات والكليات ومسارح المجتمعات الصغيرة ومن قبل مسارح الاقليات .

التأثير الاوربي والابداعات الامريكية :

ان نمو الدراما والمسرح الامريكيين قد صاغهما بشكل حاسم المناخ التجاري للمسرح وكذلك عزلة الولايات المتحدة عن التقاليد الفعالة للمسرح وكذلك عزلة الولايات المتحدة عن التقاليد الفعالة للمسرح الاوربي . ورغم ان برودواي طورت في أواخر القرن الماضي نسخة وطنية للواقعية المسرحية - تلخصها مسرحية الكاتب المخرج ديفيد بلاسكو « سيدة الحاكم » (١٩١٢) ، والتي أعادت ثانية تجسيد الجو الداخلي الأليف «مسرح مطعم المقاطعة» على خشبة المسرح - فان التجارب الاوربية تركت وقعها على أمريكا بطرق غير مباشرة وخاصة لدى تبلور هذه التجارب في مجموعة من الممارسات والأعراف المسرحية . اذ جالت العديد من الشركات الرئيسية في الولايات المتحدة . فمسرح الآبي جاء بمسرحية جون ميلينغتون بينج « قتي الغرب اللئيل » في ١٩١١-١٩١٢ كما احضر المخرج الألماني ماكس راينهاردت أعماله المسرحية الاخاذا الى الولايات المتحدة في الأعوام ١٩١٢ ، ١٩١٤ ، ١٩٢٤ و ١٩٢٧-١٩٢٨ وأخرج المخرج المسرحي انريبطاني هارلي جرانييل باركر ، وهو الذي رعى مسرحيات برناردشو بعد ان كان قد اشتتر كمخرج مبدع لمسرحيات شكسبير ، مسرحيات في نيويورك عام ١٩١٥ ، وزارت فرقة « البالية الروسية » الولايات المتحدة في عام ١٩١٦ ، وكذلك قدم « مسرح موسكو للفنون » -الذي أسس تلميذاه ريتشارد بولسلافسكي وماريا اوسبنسكايا « مسرح المختبر الامريكي » عام ١٩١٣ - عروضه في عامي ١٩٢٢ و ١٩٢٤ .

العديد من هذه الشركات - وخاصة مسرح ال « آبي » و « مسرح موسكو للفنون » - بدأت كمسارح صغيرة مستقلة وهواية وقدمت أعمالهم في الولايات المتحدة من قبل فرق مشابهة . وجاء بعض الابداع من البرامج الدرامية للكليات والجامعات في الدراما .

فمنهج جورج بيرس باركر التدريسية الشهيرة في التأليف المسرحي بجامعة هارفرد في الحقب الاولى من هذا القرن (التي تلقاها يوجين أونيل وكثيرون وغيره) ومنهج جورج ت. موفتومري للكتاب والمخرجين السود في جامعة هوارد في العشرينات لم تكن الا بداية جهد مدير لجلب المسرح والدراما الى المنهج الجامعي ولتطوير الوعي عن المسرح التقدمي . على أية حال فقد وقع الجهد الاكبر على « حركة المسرح الصغير » في استيعاب هذا العمل الجديد وتوجيهه بخاصة نحو شؤون امريكية . وجاء الابتاع بشكل كبير من قبل هذه الشركات الصغيرة الملتزمة بترقية العمل الجديد غير التجاري : « مسرح شيكاغو الصغير » و « مسرح القوي » في بوسطن و « مسرح الجوار » و « واشنطن سكوير » في نيويورك و « مسرح ديترويت » للفنون والمهن « كانوا يأخذون أدوارهم بحلول عام ١٩١٧ ، كما أن « حركة مسرح الزنوجي الصغير » كانت تخرج مسرحيات في هارلم وواشنطن دي. سي كذلك .

يقدم « مسرح بروفينستاون » نموذجا « للمسارح الصغيرة » وتقلباتها في اوائل القرن العشرين . وأسس هذا في برينستاون بما سانشوستس - ملاذ الفنانين على رأس كيب كود - والشركة في بداياتها كانت عبارة عن مجموعة من الشبان الهواة المنكبين على المسرح وتضم الكاتبة المسرحية سوزان غلاسبل وزوجها جورج كرام كوك ولاحقا يوجين أونيل . وفي السنة الاولى اخرج الممثلون مسرحيات في بيوتهم الصيفية . وفي عام ١٩١٦ حولوا مبنى قديما على رصيف المرفأ الى مسرح صغير وأخرجوا مسرحية أونيل « متوجه شرقا الى كاردف » بالاضافة الى مسرحيات أخرى .

وعاد الممثلون الى نيويورك في الخريف وافتتحوا مسرحا صغيرا في قرية غرينتش . وبالكاد كان بمقدور الشركة الانفاق على اشادة أدوات

□ الدراما والمسرح في الولايات المتحدة □

معقدة وباهظة الثمن ، لذلك وجهت جهودها نحو مسرحيات بسيطة وواقعية . واخرجت شركة برينستاون مسرحيات أونيل الاولى ، الذي استمر في افتتاح العديد من مسرحياته في برودواي بعد أن أصبح كاتباً مسرحياً شهيراً . وكل « المسارح الصغيرة » واجهت شركة برينستاون مضاعف في تدبير أمور انتقالها من شركة هواة صغيرة الى تحمل الاعباء الكبيرة لاشادة شركة محترفة معتمدة على ذاتها . ومرت بالعديد من التغييرات قبل ان تطلق أبوابها في عام ١٩٢٩ . بعد ان كانت قد قدمت أونيل الى عالم المسرح وعرضت مسرحيات لجوزيف وإدناسانت فينسنت ميلاي وسوزان كلاسيل وجونا بارنز وادموند ولسن وبول غرين ووالس ستيفانيس وتيودور درايزر واوغست شرترنبرغ والعديد غيرهم .

لكن خربة صناعة المسرح في الولايات المتحدة قد اتسمت دائماً بالسعي نحو الربح . فمحاولات الحفاظ على المسرح الفني في بيئة تجارية هي المحور الرئيسي لمعظم الشركات المسرحية في الحقبة الحديثة . فالمثل الأعلى للمسرح الأمريكي ظل موجوداً لكن يصعب الامساك به ، وتم السعي وراءه بطرق متعددة ؟ أما بتطوير ذخائر من المسرحيات وإما بمحاولة تحديد صرف لمصطلح « مسرح أمريكي » . وأصرت « المسارح الصغيرة » مثل « البروفنستاون » على اخراج مسرحيات أمريكية . وحاولت مسارح أخرى اخراج الدراما الأمريكية والدراما الأوروبية الجديدة والدراما الكلاسيكية لعدد من المشاهدين أكبر بكثير مما كانت تستطيع « المسارح الصغيرة » الوصول اليه . ف « عصابة المهرج » مثلاً تم تنظيمها عام ١٩١٩ في نيويورك كشركة تبرعات تهدف الى اخراج مسرحيات غير تجارية فقط . وعلى مسار الحقبة التالية أقامت «العصابة» مسرحيات لبرناردشو وبيرنانديللو وإيسن وسترنبرغ وكذلك مسرحيات

□ الدراما والمسرح في الولايات المتحدة □

لأمريكيين مثل أونيل وإلر رايس . ونجحت « العصابة » في دمج مسرحيات أمريكية كمسرحية أونيل « فترة فاصلة غريبة » (١٩٢٨) ومسرحية رايس « آلة الجمع » (١٩٢٣) في ذخيرة الدراما الحديثة الجادة وفي إظهارها إلى جمهور كبير . لكن بعد انهيار سوق البورصة في عام ١٩٢٩ والركود الاقتصادي الذي نجم عنه ، استثمرت « العصابة » أموالها في مجموعة مسرحيات أقل جسارة على أمل جذب جمهور أكبر وبالتالي فقدت مهمتها الأساسية .

وعلى الرغم من أن « عصابة المسرح » رعت مجموعة مسرحيات إبداعية منتقاة فإنها لم تطور أي أسلوب إخراجي ابتداعي . وفي عام ١٩٣١ أنشأ بعض أعضاء « العصابة » شركة استثمارية - دعت بـ « المجموعة » - بهدف استكشاف أنواع مختلفة من الدراما ومناهج مختلفة في الإخراج . وبالتالي أنتجت « المجموعة » ومن ضمنها هارولد كلورمان، وتشيرل كروفورد ولي ستراسبورغ وإلياكازان وسانفورد مايسنر وكثيرون وغيرهم مسرحيات درست الخميرة الاجتماعية للثلاثينات ومصاعب الركود الكبير . وكما أصبح تشيخوف ركيزة مسرح ستانيسلافسكي كذلك أصبحت مسرحيات كليفورد أوديتس لواء « المجموعة » : « بانتظار الفتى » ، « الفتى الذهبي » . وأكبر مساهمات « المجموعة » للمسرح الأمريكي كانت توريد تقنيات ستانيسلافسكي التمثيلية . فقد درب الممثلون ضمن « المجموعة » ولاحقا في « استديو الممثلين » على منهج ستانيسلافسكي « عاطفة الذاكرة » و « الظروف المغطاة » التي وضعت الأرضية لما أصبح أسلوبا « أمريكيا » متميزا في التمثيل ، التمثيل الذي كان عفويا بعاطفته ومتصلا في باطن النص وذا فوارق دقيقة في معانيه وواقعي في سيكولوجيته ومع ذلك فإن « المجموعة » و « الاستديو » والتدريب الذي استنبطوه

أنتج جيلا من الممثلين ، مستعدا لمواجهة تحديات براعم الدراما الامريكية في الاربعينات والخمسينات : مارلون براندو وبن غزارا وكارل مالدين وجيرالدين بيچ وكيم ستانلي ومورين ستابلتون والكثيرون غيرهم .

ويمكن رؤية وقع هذا التمثيل في انتاج المسرحي العظيم لمرحلة ما بعد الحرب . فالاربعينيات واولائل الخمسينات شهدت تطور منهج امريكي متميز للمسرح الواقعي الذي وازن التشخيص الدقيق مع الاهتمام بالبيئة الاجتماعية . فمسرحيتا آرثر ميلر « موت بائع متجول » و « البوتقة » ومسرحيتا تنسي وليامز « عربة اسمها الرغبة » و « الحيوانات الزجاجية » ومسرحيتا بوجين اونيل « مجيء رجل الثلج » و « رحلة يوم طويل في الليل » قد تطلبت واقعية بارعة أصبحت طيمة التمثيل الامريكي والندراما الامريكية في الذخيرة المسرحية العالمية .

ونجحت هذه المسرحيات - وما أنتج منها كمسرحيات بث هنلي وديفيد ، ماميت اوسام شيبارد - في نقد المؤسسات والمثل العليا الامريكية وفي ذات الوقت استكشفت جوهر الشخصية الامريكية .

وعادة ما تبدو الشخصية الامريكية مقزومة تماما بالتأكيد في هذه المسرحيات من قبل عملية منهج المجتمع الامريكي . فالاهتمام بالنقاوة السياسية تدمر جون بروكتور في « البوتقة » والجمال الرقيق لفتيات تنسي وليامز تسحقه الوقائع القذرة للحياة المدنية الحديثة . وفي مسرحية شيبارد « الغرب الحقيقي » يصبح الغرب الامريكي ارض معركة اسطورية يتقاذفها شريد ومثقف مدني من أجل الظهور .

إذا كانت « المجموعة » و « الاستديو » قد خلقا منهجا محددا في التمثيل فان « مشروع المسرح الفدرالي » نجح - لفترة وجيزة - في خلق مسرح وطني حقيقي . أحدث « المشروع الفدرالي للمسرح » بقرار من

الكونفرس عام ١٩٣٥ في ظل « إدارة المشاريع العملية » . وكثيره من مشاريع « الادارة » صم « المسرح الفدرالي » لسببين هما :

توظيف العمال الذين عطلهم الركود الاقتصادي وكذلك لتأمين خدمة الى المجتمع . وكونه أوكل اليه تأمين الوظائف لعدد كبير من الممثلين وشخصيات أخرى وكذلك التزامه بتصوير قضايا اجتماعية بشكل درامي فقد طور « المسرح الفدرالي » نوعه الادبي المتميز الا وهو « الصحيفة الحية » . ومن خلال سلسلة من الكتابات القصيرة والقراءات والافلام وتقنيات أخرى - معظمها مستقى من التجارب الاوروبية - درست كل صحيفة مشكلة معينة اما على الصيد الداخلي او العالمي كآزمة المزارع ومشكلة السكن . وفي ذروته كان لك « مسرح الفدرالي » فروعا في اربعين ولاية . واخرجت هذه الفروع مسرحيات استنبطها مدراء المشروع مستخدمين مواردهم المحلية الخاصة بهذا الشأن وغالبا ما كانوا بطورون مسرحياتهم الخاصة بهم . ففي عام ١٩٣٦ مثلاً دشنت افتتاح مسرحية مستنقاة من قصة سنكلير لويس « لا يمكن أن تحدث هنا » في واحد وعشرين مسرحا عبر البلاد بشكل متتابع . واستمر « المسرح الفدرالي » لاربعة فصول تامة ، مول في أثنائها ألفا ومائتين انتاجا يخص ثمانمائة وثلاثين عملا مستخدما في ذلك عشرة آلاف شخص أحيانا معظمهم من العاطلين عن العمل . وشاهد أكثر من ١٢ مليون شخص انتاجهم في نيويورك وحدها . لكن في حقبة يتخللها قلق واضطراب عمالي ويسودها الخوف فقد نظر اعداء « المشروع » الى صحفه على أنها يسارية أكثر مما يجب من اجل الدعم الحكومي ، لذلك أوقف الكونفرس « المسرح الفدرالي » عام ١٩٣٩ على اية حال مكن « المسرح الفدرالي » اقدام جبل من الممثلين والمصممين والمخرجين والكتاب المسرحيين ، كما لفت انتباه الامة اليه وبشكل قوي .

تجارب ما بعد الحرب

جاءت الابتداعات المسرحية الأكثر أهمية بعد الحرب العالمية الثانية من قبل شركات المسرح « التجريبي » الصغير ، ومن قبل تأثيرات مفهوم ١. آر تود ل « مسرح القسوة » وكذلك من الجولات العديدة ل « المسرح المخبري » للبولوني جيرزي كروتوسكي . فالمسرح التجريبي في الستينات والسبعينات مال الى رفض جمالية المسرح الواقعي وتفضيله اخراج تجربة مسرحية فورية في جوهرها لمشاهديه . ونتيجة لذلك قام الكثير من الاخراجات المسرحية في الستينات والسبعينات باشتراك المشاهدين في العمل كما في الاعمال التالية : « الجنة الآن » للمسرح « الحي » و « دايونيسيوس في ٦٩ » ل « مجموعة التمثيل » و « الانفى » ل « المسرح المفتوح » واعمال مسرح « الدمى والخبز » واعمال مابو مانس والكثيرين غيرهم .

وادت هذه التجارب الى اشكال جديدة من الكتابة المسرحية يتم فيها هدم مفاهيم تمثيل كلاسيكية ايضا . ففي مسرحية نتوذلك شانغ « سبل \neq V » يؤدي الممثلون ادوارا متنوعة يدمج فيها بشكل ابداعي الشعر والدراما والموسيقى .

علاوة على ذلك استمرت الدراما الامريكية بمقد حلول وسطى مع ابتداعات المسرح الاوروبي بعد الحرب .

فإريك بنتلي عمل دون كلل - وهو باحث ومخرج وكاتب مسرحي ومترجم لامع - الى لفت انتباه المسرح الامريكي لبرتولد بريشت واصبح بريشت مهما بشكل خاص في الولايات المتحدة بعد حرب فيتنام وبعد أن حرض الاستياء المدني والاجتماعي الواسع المسرح باتجاهات سياسية هياجة . فالمسرح النسوي ومسرح الاقليات العرقية ومسرح اللواطيين والسحاقيات افادوا من نظريات بريشت وتطبيقاته المسرحية . وتعتبر

أعمال لويس فالديز ومسرح كجتيشينو في كاليفورنيا خلال الستينات والسبعينات امتدادا مباشرا لفهم بريشت للمسرح . فمسرح كجتيشينو جلب مسرحه المحمول الى حيث اضرب عمال المزارع وأخرج مسرحياته السياسية القصيرة الى مشاهدين ناشطين ومندمجين وأصبح بذلك جزءا من عملية التغيير الاجتماعي. وانبثقت أعمال المسرحيين العقبين من أمثال صامويل بيكت وهارولد بينتر وبوجين أونيسكو في الولايات المتحدة وقلدتهم الكثيرون وكان لذلك تأثير على أعمال مسرحيين أمريكيين مثل ادوارد آلبي وماريا إرين فورنر وجاك جيلبر وأدريان كندلي وديفيد ماميت وسام شيبارد . وبالتأكيد بمقدورنا ملاحظة تأثيرات مسرح العبث على الكثير من المسرحيات الأمريكية مثل مسرحية « الدانماركي » لأميري بركه ومسرحية « الغرب الحقيقي » لسام شيبارد ومسرحية « طين » لمازيا فورنر وكل هذه المسرحيات تمتاز بأسلوب ومضمون أمريكيين .

مسرح ودراما الأفارقة الأمريكيان

رعى « مشروع المسرح الفدرالي » « وحدة زنجية » بإدارة كل من جون هاوسمان وأورسون ولز ونشطت هذه في عشر مدن في الولايات المتحدة ، وكانت المسرحيتان « ماكيت » - وجنّيع من ساهموا فيها هم من الزوج - وال « سوينغ ميكادو » من أنجح الإخراجات التي قام بها « المسرح الفدرالي » . أن حقيقة وجود « وحدة زنجية » تشير الى أزمة من نوع آخر في مفهوم « مسرح أمريكي » . كيف يمكن لمسرح يقع تحت سلطة الرجل الأبيض الانكليكاني الذي ينتمي الى طبقة متوسطة أن يمثل تجربة الامة المتنوعة بشكل ملائم ، وخاصة تجربة المحرومين ؟ فكما أشار الشاعر والمسرحي لانغستون هيوز في « ملاحظات على المسرح التجاري » الذي نشر عام ١٩٤٠ ، استولى المسرح بطرق متعددة على ثقافة الأفارقة الأمريكيان حيث امتصتها قيمه المهيمنة بانتظام :

نعم ، لقد أخذت أنفامي ورحلت .
وكذلك أخذت أرواحي ورحلت .
ووضعتني في ماكيت وكارمن جونز
وكل أنواع السوينغ ميكادوز
وفي كل شي سوى ما يخصني -
لكن سيأتي أحدهم يوما ما

ليقف ويتكلم عني
ويكتب عني -
أسود وجميل -

وعادة ماكرس مسرح كهذا سمات التمييز العنصري المهيمنة على
المرح والمجتمع عوضا عن تمثيل تجربة السود الحققة في أمريكا . فالتكرار
المستمر لصورة الايرلندي السكير والسويدي البليد والاطالي المجرم او
المرح واليهودي الجشع - الذين يظهرون حتى في مسرحيات « واقعية »
كما في مسرحية دابيس « مشهد شارع » (١٩٢٩) - ترسخ المنظور
« المعياري » للثقافة المسيطرة التي تعكس المواقف والسلوك والممارسات
الاجتماعية التي تكبت هذه الجماعات في العالم الحقيقي خارج
خشبة المسرح .

ليس من المفاجيء اذا ان تكون مسارح الاقليات قد لعبت دورا بارزا
في الحفاظ على الهوية الثقافية للاقليات الامريكية عبر تاريخ الولايات
المتحدة : مسرح البولونيين في شيكاغو ، ومسارح الاسكندنافيين في الغرب
الايوسط وانتعاش مسارح اللغة الاسبانية من تكساس وحتى كاليفورنيا ،
والمسارح المتأثرة باللغة الكوبية في فلوريدا ومسارح البورتوريكيون في
نيويورك . وانتجت بعض هذه المسارح نسخا من المسرحيات الكلاسيكية

□ الدراما والمسرح في الولايات المتحدة □

الأوروبية بلهجاتهم ولغاتهم الخاصة ، كما أنهم طوروا أنماطهم الدراسية الخاصة بهم . وكل هذه الأمور هي عبارة عن وسائل يحافظون بها على أنفسهم في مواجهة ثقافة أمريكية وحبشية صرفة .

ان تجربة العبودية تضع الافارقة الامريكان في موقف مختلف ووجهها لوجه مع التراث الثقافي للولايات المتحدة، وقد كان لمسرح الزنوج وقع عميق على مسار المسرح الأمريكي. كانت فرص الافارقة الامريكان في الوصول الى خشبة المسرح ضحلة قبل القرن العشرين رغم تأسيس «شركة مسرح افريقي» في نيويورك عام ١٨١٢ والتي رعت فيمن رعت المثلة الشكسبيرية اللامعة إرا الوردج (١٨٠٧ - ١٨٦٧) والتي غادرت الولايات المتحدة في سبيل حياة عملية باهرة في أوروبا . وكان تصوير السود كشخصيات شريرة أو بلهاء على خشبة المسرح في الدراما الأمريكية أمرا شائعا منذ فترة بعيدة . وكون هذه الادوار قد مثلت من قبل ممثلين بيض صبغت وجوههم باللون الاسود فان هذه الادوار المسيئة قد مثلت حقا موقف البيض تجاه التمييز العرقي . فشهرة « جيم كرو » راجت على يد المغني والراقص الابيض ت.د. رايس في حقبة الثلاثينات من القرن الماضي ، وكذلك شخصيات أخرى أكثر استندارا للعاطفة كشخصية توم المستقاة من الرواية الشعبية الراحلة « كوخ العم توم » (١٨٣٢)، للكاتب هاريت بيشرستو . فهذه شخصيات استنبطها مؤلفون بيض وقام بلعب أدوارها ممثلون بيض أيضا . و فرق المغنين التي اكتسبت شعبية بعد الحرب الأهلية لتصويرها الرومانسي لحياة المزارع في فصول قصيرة تمت على يد ممثلين بيض كذلك ولم يكن لدى الممثلين السود - سواء أكانوا في فرق موسيقية أو في المسرحيات الموسيقية الخاصة بالزنوج والتي كانت حديثة العهد بشعبيتها - أي خيار سوى القيام بهذه الادوار بأنفسهم لاحقا كون هذه هي الفرصة

□ الدراما والمسرح في الولايات المتحدة □

الوحيدة لوصولهم الى خشبة المسرح (فحتى مسارح الزنوج كان يمولها ويديرها مستثمرون بيض) . ورغم بعض الانتهاكات لهذا الوضع مثل « مسرح لافاييت » (الذي أسس في هارلم عام ١٩١٥) والذي يقدم تجربة السود لأمريكا بأكملها وقد كان امتياز لمثلين ومخرجين وكتاب بيض . وحتى في هذا الخصوص فقد أنكر المسرح على الافارقة الامريكيين صوتهم الخاص بهم ، شأنه في ذلك شأن المؤسسات الادبية والاعلامية والقضائية والحكومية سواء اكانت هذه فدرالية ام على صعيد الولاية .

لقد حرضت المسرحيات الناجحة التي قدمها المسرحيون البيض - كمسرحية أونيل « الامبراطور جونز » (١٩٢٠) ومسرحية مارك كونيلى « المراعي الخضراء » (١٩٣٠) ومسرحية بول عزين « في صدر ابراهيم » (١٩٢٦) ومسرحية دويوس و دوروتي هيوارد « بورغي » التي حاولت ان تقدم الشخصيات الزنجة للمشاهدين البيض على انها شخصيات « انسانية » المثلون السود لن ينهضوا ويتحدثوا عن انفسهم . « فحركة مسرح الزنبي الصغير » رعت مسرحيات عن حياة السود لمشاهدين سود طوال فترة العشرينات من هذا القرن . فمسرح « لافاييت » مثلا ، افتتح مسرحية ويليس ديتشاردسون « مصر امرأة » في عام ١٩٢٣ والتي أصبحت فيما بعد اول مسرحية يكتبها زنجي تصل الى برودواي .

وواجهت مسرحيات الزنوج سياسة العنصرية في الولايات المتحدة بشكل متزايد طوال العشرينات والثلاثينات ، كما انها قامت بتصوير عواقب العنصرية على الحياة اليومية . وقد رعت عدة منظمات دراما ومسرح الافارقة الامريكان . فقد استخدم إي.ب. دوبوا الذي أسس « الجمعية الوطنية لمساعدة الملونين » مجلته « كرايسس » لمنح سلسلة من المكافآت للكتاب المسرحيين السود الواعدين ، ومن بين الفائزين

□ الدراما والمسرح في الولايات المتحدة □

مسرحية « البريد الاجنبي » (١٩٢٦) لأولاي سبنس ومسرحية «رماح» (١٩٢٥) لزورانييل هرستون و «دم النبلاء» (١٩٢٦) لجورجيا دوغلاس جونسون .

ورعت « الجمعية » اخراج مسرحيات بما فيها مسرحية «رايتشل» (١٩١٦) لانجلينا غريمك والتي تحكي بشكل مؤثر رد فعل امرأة شابة على اعدام ابنيها واخيها دون محاكمة . وكانت « رايتشل » الاولى في سلسلة من المسرحيات التي تتناول الاعدام دون محاكمة . واهمال هذا النوع الادبي من مسرح الزواج وتشويهه - والذي هو عنصر حاسم في تجربة الزواج في الولايات المتحدة-هو موضوع مسرحية اليس تشيلدرس الباهرة « الهم » التي افتتحت قرب برودواي في عام ١٩٥٥ . واخيرا أصبحت جامعات الزواج وكتبانهم وحتى ثانوياتهم مراكز ل ذخائر مسرحية جديدة . ففي عام ١٩٦١ أسس موننفومري ت. غريجوري قسما للفنون الدرامية في جامعة هواردي في واشنطن دي. سي، وبالأشتراك مع آلن لوك طوّر برنامجا ذا تأثير قوي في التمثيل والتأليف والاخراج المسرحي مقدما بذلك أول مؤسسة تدريبية للكتاب والممثلين السود في الولايات المتحدة.

وصف و.اي.ب دوبوا اهداف مسرح السود في عام ١٩٢٦ حيث قال :

« يجب ان تكون مسرحيات مسرح الزواج الحقيقي : اولاً : عنثا. اي ، يجب ان تحتوي هذه المسرحيات على حبيكات تعكس حياة الزواج كما اساسي وان يدعم ويحافظ عليه بواسطة موافقتهم والترفيه عنهم . رابعا: اليوم . ثالثا : لأجلنا . اي يجب ان يهتم المسرح بالمشاهدين السود بشكل هي . ثانيا : ان تكون من قبلنا . اي يجب ان تكتب من قبل ملّئين سود يدركون بحكم ولادتهم وتواصلهم المستمر ماذا يعني ان يكون المرء زنجيا

□ الدراما والمسرح في الولايات المتحدة □

أن يكون بقرينا . يجب ان يكون المسرح في الجوار بقرب تجمع الزوج العاديين .

وازداد ظهور الكتاب والممثلين الافارقة الامريكيين على صعيد قومي طوال فترة الثلاثينات والاربعينات . وذلك عن طريق اتباع برنامج دوبوا وعن طريق العمل لابرار اعمال درامية لعدد اكبر من المشاهدين . وكتب لانفستون هيوز عددا من المسرحيات في الثلاثينات ومن بينها مسرحيته الشهيرة « مولاتو » (١٩٣٥) ، وقام « مشروع المسرح الفدرالي » باخراج مسرحية و . إي دوبوا « هاييتي » على مسرح « لافايت » ، كما اخرجت اعمال الكتاب والمخرجين الذين تدربوا في جامعة هاوارد في نيويورك وامكن اخرى .

ان تأسس الشركات مثل « مسرح الزوج الامريكان » عام ١٩٣٩ و « شركة الكتاب المسرحيين الزوج » عام ١٩٤٠ و « شركة تجمع الزوج » عام ١٩٥٧ بدأت ترفق الى تعديلات دوبوا وتطبيقها عن طريق تنمية الممثلين وتنمية تجربتهم الاخراجية وعن طريق التحويل النقدي الذي حافظ على النمو المتفجر لدراما الزوج الامريكان بعد الحرب العالمية الثانية . وكانت مسرحية لورين هانسبري « زبيبة في الشمس » عام ١٩٥٩ المسرحية الاولى التي تكتبها امرأة زنجية تصل الى برودواي ، والمسرحية الاولى التي يخرجها مخرج اسود (لويد ريتشاردس) والمسرحية الاولى التي مولها افارقة امريكيون بشكل اساسي . ان نجاح هذه المسرحية تنبأ بنجاح مسرح الزوج في الحقب اللاحقة وعبر عن قدوم المؤلفين المسرحيين السود لممارسة دورهم في صياغة المسرح الامريكي ، ومن بين هؤلاء اميري بركة وأدريان كندي وتشارلز غوردن واد بولينز وتشارلز فولر ونوتراغ شانغ وأوغست ويلسون وكثيرون غيرهم .

المسرح الشعبي والثقافة الجماهيرية

لعل أفضل ما يرمز الى التوتر بين الانجازات المسرحية الصرفة والنمو التجاري هو برودواي ذاتها التي 'تعد' « علة » المسرح الامريكي « الرائعة » ، فهنا يصعب مقارنة حتى اعظم المسرحيات الامريكية دخلا وشعبية مع مسرحيات برودواي الموسيقية التي 'تعد' نوعا ادبيا امريكيا فريدا . وتاريخ المسرح الموسيقي في الولايات المتحدة طويل وبوازي من حيث المسرح الدرامي من نواح متعددة .

فقد شهد هذا استبداد النقابات ايضا ، كما تأثر بوقع الابداع الاوروبي والمساهمات الفعالة للسود والاقليات الثقافية على اية حال ان تلاحم الاغنية والرقصة وانغام الفرقة العازفة مع الحكمة الرومانسية ، التي هي من ميزات مسرحيات برودواي الموسيقية ، تعود في تاريخها الى فترة الحرب العالمية الثانية، ولربما الى اخراج ريتشارد روجرز وأوسكار هامرشتاين لـ « او كلاهوما » (١٩٤٣) التي عرضت ٢٢٤٨ مرة (مقابل ٧٤٢ عرضا لمسرحية ميلر « موت بائع متجول » . ولم تقوم « او كلاهوما » النموذج لنجاحات روجرز وهامرشتاين الاخرى فحسب - « كاروسل » (١٩٤٥) ، « جنوب الباسفيكي » (١٩٤٩) و « الملك وأنا » (١٩٥١) - بل كانت نموذجا لمسرحيات موسيقية اخرى ايضا مثل تحديث مسرحية « بيفمالون » لبرناردشو الى « سيدتي الجميلة » (١٩٥٦) التي قام بها آلن لارنر وفردريك لو ومسرحية فرانك لوسر الموسيقية « الفتيان والدمى » (١٩٥٠) ومسرحية « قصة الحي الغربي » (١٩٥٧) لستيفان سوندهايم وليونارد برنشتاين وآرثر لورنس . وبالرغم من ان اشكال مسرحيات برودواي الموسيقية مرت بتغييرات هامة في السبعينات والثمانينات فان شعبيتها تشير الى احدى الطرق التي سعى اليها المسرح

لجذب المشاهدين من السينما والتلفاز : وذلك من خلال التأكيد على الأثارة الفريدة لمشهد حي مبهر . ويشير المسرح الموسيقي أيضا الى الأوضاع الأساسية لاقتصاد برودواي المسرحي . وتظل المسرحيات الموسيقية مرغوبة جدا بالنسبة للمخرجين لان ذلك يعود عليهم بالربح الوفير رغم الاستثمار النقدي الضخم المطلوب لاقامتها ، الامر الذي يصعب ان توفره أي مسرحية « مباشرة » أخرى .

نجحت المسارح الهامة عبر تاريخها في الغرب في خلق دراما ابداعية وفي خلق جمهور . على أية حال للمسرح الأمريكي - ان كان ثمة مسرح امريكي - كينونة مختلفة عن مسرح المواطنين في أينا الكلاسيكية وعن مسرح راسين وموليير البلاطي وحتى عن دائرة المثقفين المؤيدة لمسرح برناردشو . ويمكن ان يعزى هذا الفارق الى حقيقة ان المسرح الأمريكي جاء الى الوجود في القرن العشرين وفي الوقت الذي بدأت تنافسه فيه وسائط درامية أخرى كالسينما والتلفاز .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

كان على المسرح الأمريكي ان يحدد هويته في المناخ الثقافي والجماهيري الحديث . فالسينما والتلفاز ليسا أكثر توفرا لمعظم الناس فحسب ، لكن انتشار وسائط الاتصال الجماهيري وتقنياتها هذه غيرت مفاهيمنا بشكل جذري عن الدراما والتمثيل المسرحي والمشاهدين . وكان «المسرح الأمريكي» خيالا علميا ناقدا ومجانسا لنشاطات المسرح المتنوعة في الولايات المتحدة . كاتبها بعض أشكال الدراما - وبشكل رئيسي المسرحيات الواقعية الأمريكية - في التاريخ وحاذفا غيرها منه . وقد يكون من السطحي اليوم فصل المسرح الحي عن الانماط الأخرى من الإنتاج الدرامي ، الانماط التي غيرت بشكل كبير الأرضية التي يحدث عليها التمثيل الدرامي .

* * *

المسرح الغنائي التقليدي الصيني

والطبقات الحاكمة (١٧٣٦ - ١٩١١)

بقلم: كوتن ماكيراس

ت: محمد إدريس

نبحث فيما يلي اثر الطبقات الحاكمة في الصين على المسرح الغنائي التقليدي في الفترة ١٧٣٦ - ١٩١١ . نقصد بالمسرح الغنائي التقليدي جميع الانماط المسرحية التي كانت سائدة آنذاك في شتى انحاء الصين ، بما في ذلك مسرح (كونكو) ومسرح (جتجو) أو برايكين . وتتناول هذه الدراسة الفترة الممتدة بين عهد الامبراطور كيان لونغ (١٧٣٦ - ١٧٩٥) وسقوط سلالة كنج .

مصطلح « الطبقات الحاكمة » مستمد من افكار كارل ماركس ، ويشير الى تلك الفئات من المجتمع القادرة على ممارسة سلطة سياسية واقتصادية واجتماعية من خلال امتلاكها وسيطرتها على وسائل الانتاج بين عامي ١٧٣٦ و ١٩١١ كانت تلك الفئات في الصين تضم الاقطاعيين وطبقة المتعلمين ، التي كانت تدير مؤسسات الحكم في البلاد وتمدها بالموظفين . صحيح ان بعض المتعلمين لم يكونوا ينتمون الى الجهاز الاداري وان بعضهم لم يكونوا على وفاق مع طبقتهم ، لكن هذا لايعني انهم لم يكونوا

□ المسرح الفئائي التقليدي الصيني □

ينتمون الى الطبقات الحاكمة هناك فئة اجتماعية اخرى ذات صلة بموضوعنا الا وهي فئة كبار التجار ، لاسيما تجار الملح . كان المتعلمون والبيروقراطيون في عهد سلالة كينغ يمتقنون التجار ، كما كانت العقيدة الكونفوشية تضعهم في درجة دنيا من السلم الاجتماعي . لكن هذا لم يمنع بعض تجار الملح من أن يصبحوا بين أغنى أغنياء الصين ، ولا شك في أن التجار كطبقة كانوا يملكون جزءا من وسائل الانتاج . من المؤكد أن التصنيف الماركسي ينسبهم الى الطبقات الحاكمة، على الرغم من نظرة الاحتقار التي كانت توليهم اياها طبقة لمتعلمين - البيروقراطيين .

معروف جيدا أن جميع أنماط المسرح الفئائي حينذاك - عدا نمط كوتكو - كانت شعبية ، بمعنى أن أكثر المعجبين بها والمقبلين عليها كانوا من عامة الشعب . كما كان صانعوها من ممثلين وسواهم فنانين ينتمون الى الطبقات الشعبية . سنرى في متن هذه المقالة كيف ان الطبقات الحاكمة ، في نواح عدة ، مارست تأثيرا ضارا وقمعا على تطور المسرح الفئائي .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

المصادر التي اعتمدت عليها هذه المقالة منحازة جدا للطبقات الحاكمة وما ذاك الا لان تلك الطبقات كانت مهيمنة على حقلي التعليم والكتابة هيمنة تامة . أما الفقراء فلم يكن باستطاعتهم ان يكتبوا او يرقدوا ايا من المصادر التي استقينا منها المعلومات اللازمة ، لا شيء سوى أنهم كانوا اميين . لذا فان وجهة نظرهم مغبية، ولا تظهر الا نادرا وبالمصادفة.

القيود على المسرح :

ان أوضح شكل من اشكال التأثير السلبي الذي مارسه الطبقات الحاكمة على المسرح هو القيود التي فرضتها عليه . ولم تكن تلك القيود موجودة على المستوى المركزي والمحلي والاقليمي فقط ، وانما كانت تتخذ اشكالا شتى ، لكن قورة المسؤولين وجهاز الرقابة على تطبيق تلك القيود

□ المسرح الفئائي التقليدي الصيني □

كانت تضعف كلما ابتعدنا عن مراكز السلطة . فما من شك في أن أهالي القرى البعيدة عن مكاتب المسؤولين كانوا قادرين على التملص من وطأة القيود . ومع ذلك فقد كان عليهم لزوم الحذر ، لأن القانون كان يفرض عقوبات قاسية مهما كانت المخالفات بسيطة وعلاوة على هذا ، فقد كانت أهالي قرية ما عرضة لقيود محلية على المسرح فرضتها اما التقاليد القديمة أو الاسرة الاقطاعية المحلية ، التي كانت هي أيضا تنتمي الى الطبقات الحاكمة .

كانت الرقابة واحدة من تلك القيود . ولعل أشهر مثال على هذا حملة التفتيش الادبي التي قام بها الامبراطور (كيان لونغ) عام ١٧٧٧ ، حين شكل لجنة مختصة كلّفها بمراجعة جميع المسرحيات وتعديلها كي تتفق مع معايير الاخلاقية والسياسية الصارمة . راجعت اللجنة ما يربو على الف نص ، ولم التجز هجئها حتى عام ١٧٨٢ . كثيرا ما كان رجال الرقابة يحضرون عروضاً مسرحية ، حتى في أماكن بعيدة عن المدن الرئيسية وذلك كي يتأكدوا من خلو تلك العروض من العناصر الهدامة أو التخريبية .

كما كان أولئك الرجال مهتمين بعنصر الحشمة ، وضرورة ابتعاد العروض عن الفجور . كانت الفكاهة عنصرا بارزا من عناصر المسرح المحلي الشعبي ، وكان كثير من الانماط المسرحية السائدة يتضمن حوارا بذيئاً أو حتى فاحشاً بين رجل وامرأة ، وكان ذلك مصدر مرح صاخب للجمهور لم يفلح الرقباء في منع تلك المشاهد منعا تاما ، لكن كثيرا منهم ظلوا يحاولون ذلك . عام ١٧٨٢ منع ممثل الـ (كنگ يانك) العظيم وي تشانغ شنغ ، وهو من سيشوان ، منع من الظهور على مسارح بكين لما نسب اليه من تمثيل فاحش ، وفي عام ١٧٨٥ صدر حكم مشابه ضده وضد الكثيرين من أتباعه للسبب نفسه .

هناك سلسلة طويلة من المسرحيات كانت محظورة لصلتها الوثيقة برواية (شويبو زوان) ، أي متمرذو المستنقع . صدرت ضد تلك الرواية احكام قضائية كثيرة ، مايعنينا منها في هذا المقام هو تلك الاحكام التي صدرت في كل من الاعوام التالية :

١٧٥٣ ، ١٧٥٤ ، ١٨٠٢ و ١٨٥١ . ما اقلق السلطات هو اعتقادهم ان الرواية المذكورة والمسرحيات المستقاة منها كانت زاخرة بروح التمرد والتفني بها . وكانوا يرون ان تلك المسرحيات كانت تشجع الآراء والاعمال الهدامة .

فقد ورد في نص الحكم الصادر ضد الرواية عام ١٧٥٤ انها « تعتبر اناسا اتصفوا بالقسوة والعنف مواطنين صالحين ، وتعتبر المتمردين افذاذا مقتدرين . » .

كما جاء في النص ان « الممثلين قد حولوها الى مسرحيات يشاهدها حشالة الناس في الاسواق . » .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

كان مصدر ذلك الاحكام يعلمون ان الناس العاديين كانوا يميلون في حياتهم الى التشبه بالشخصيات المسرحية التي تعجبهم ، والنفور من الناس الذين يشبهون الشخصيات التي لا تعجبهم . اي ان الشخصيات المسرحية كانت تحمل دلالات رمزية قادرة على التأثير في الجماهير . كان الناس يعرفون قصص المسرحيات منذ طفولتهم ، ويعرفون جيدا الشخصيات التي يحبون وتلك التي يكرهون ، اي يميزون جيدا بين الشخصيات التي تستحق ان يتشبهوا بها وتلك التي ينبغي عليهم النفور منها .

عام ١٨٥٢ صدر مرسوم يندد بالمسرح الشعبي الذي كان سائدا في بكين آنذاك، وذلك لان «الموسيقى منافية للثقوق الرصين، واساليب التمثيل تشجع الناس على التشاجر والغضب . » كما كانت الحكومة تخشى ان

□ المسرح الفئاني التقليدي الصيني □

يؤدي ذلك المسرح الى « زيادة في الجنج الجنسية وجوادث الدرفة وسواها من ضروب الرذيلة . »

ونص المرسوم صراحة على « ان هناك علاقة اعظم بين هذا الصنف من الفن والمشاعر الانسانية » لذا ينبغي على رجال الشرطة والرقابة ان يتصدوا لذلك المسرح .

كانت السلطات تدرك جيدا ان المسرح كان اقدر الفنون على التأثير في الناس وذلك لسببين . الاول هو ان الغالبية العظمى من الجماهير الشعبية كانت امية لا تستطيع قراءة الشعر او الروايات ، لكن تستطيع بالتاكيد ان تتابع المسرحيات وتفهمها . السبب الثاني هو ان المسرح يخلق جوا معينا يسمح بنشوء نوع من الوحدة الوجدانية بين جمهور المتفرجين فينظرون الى مايجري امامهم على الخشبة نظرة رجل واحد ، وما كان يخشاه المسؤولون هو ان توجه تلك العاطفة الجماعية القوية ضد سلطة الحكومة او آداب السلوك الكونفوشية .

من الاسباب الاخرى التي كانت تؤدي الى حظر مسرحية ما هو انتماؤها الى صنف مسرحي معين « مفضوب عليه . » وقد أوردنا قبل قليل مثلا على هذا وهي الحظر الذي فرض على ممثلي ال (كنگ يانك) في بكين عام ١٧٨٥ . من الامثلة الاخرى الحظر الذي فرضته محكمة (كنگ) على مسرح ال (غوان دونغ : يووي جو) في عقد الستينات من القرن الماضي .

كان لي ون ماو من نجوم مسرح ال (غوانغ دونغ) ، ثم قاد تمردا عرف بتمرد الثلاثينات ، وهو التمرد الذي كان استجابة ورافدا لثورة تاي بنغ . مات لي في (ليوز هو) في مدينة (غوانغ كسي) ، بعد ان نجح

□ المسرح الفئالي التقليدي الصيني □

مؤقتا في اقامة نظام معاد لسلالة كينغ في تلك المدينة. بعد هزيمة ليون ماو قام الحاكم العام لمدينتي (غوانغ دونغ) و (غوانغ كسي) لقمع الممثلين بقسوة . اضافة الى امر تلك المحكمة بمنع عرض المسرحيات المذكورة ، وحل جميع الفرق التي تقدم عروضاً لتلك المسرحيات ، فقد سعى الحاكم المذكور ، واسمه (يي منغ تشن ١٨٠٧ - ١٨٥٩) ، الى قتل كثير من الممثلين ، كما كان المثلون يعتقلون ويعاقبون حتى قدموا عروضاً تلقائية بسيطة في الشوارع والهواء الطلق . ثم ان دور نقاباتهم في كثير من المناطق كانت تهدم . لكن الحظر على فرق مسرح ال (يووي جو) لم يصمد طويلا .

حول هذا الامر كتب صحافي محلي يقول : « لم تمض سنت او سبع سنوات حتى عادة (تلك الفرق) الى سابق عهدها . وهذا مثل غاشي صعوبة القضاء على الممارسات الفاسدة . » وهكذا لم تنجح محاولات السلطة القضاء على نمط مسرحي يسبب ما كان ينسب الى مثليه من نشاطات سياسية مناوئة لنظام (كينغ) .

في معبد في (سوزهو) وجد نقش تذكاري ينص على ان حظراً قد فرض عام ١٧٩٨ على بعض الانماط المحلية ، بما فيها ال (كينك يانك) ، على اساس ان اصوات الممثلين « تدل على فسوقهم وان الادوار التي يؤدونها اما منحطة وقدره او سخيفة وتثير الغثنة . » هذا يعني ان مسرح اوبر بكين كان مشمولاً بالحظر لانه كان نمطاً من انماط ال (كينك يانك) . ومثلما كان الحظر على اوبرا ال (غوانغ دونغ) ، لم يدم حظر عام ١٧٩٨ طويلا . ففي عام ١٨١٥ ذكر زهاو ليان ، وهو ارستقراطي من مانشو ، ان « المرسوم الامبراطوري الذي حظر كثيراً من الانماط المسرحية لم يستطع ان يمنع الناس من الترنم بالحنانها . »

ومهما تكن أسباب الرقابة ، وهي أسباب لا يستهان بها اذا اخذنا في الاعتبار نظام القيم الكونفوشي الذي كان جهاز الحكم والادارة يقوم عليه ، فلا بد ان تلك القيود الكثيرة قد اعاقت تطور المسرح . ربما كانت القيود على الاسلوب والمضمون اشد ضررا بالمسرح من سواها ، لكنها لم تكن القيود الوحيدة . فهناك القانون الذي يحظر على النساء ارتياد المسرح . ففي بكين ، مثلا ، ظلت جميع المسارح العامة موصدة في وجه النساء منذ أواخر القرن الثامن عشر حتى سقوط سلالة كنج . اما في المناطق الاخرى فكان أبناء الفوات يمنعون نساءهم من ارتياد المسرح ، لأنهم كانوا يعتبرونه عامل افساد أخلاقي من العبارات التي تتكرر في المصادر العائدة الى تلك الفترة أن المسرح الشعبي يشجع « الرجال والنساء على الاختلاط دون قيود » ، مما يوحي بأن كتابي المصادر الرسمية كانوا هم أيضا من أصحاب ذلك الرأي .

حينذاك ، كانت جميع الفرق المسرحية تقريبا تضم اما رجالا فقط وإما نساء فقط ، مع غلبة النوع الاول . ومرد ذلك أن تعاليم كونفوشيوس كان تقضي بفصل الجنسين عن بعضهما فصلا صارما . فمن الممكن ان هذا قد عاد بالنفع على فن كسي كو ، لأن اجبار الشبان على أداء دور الاناث أدى الى ظهور ممثلي الـ « دان » العظام من أمثال مي لان فانغ . لكن من الممكن أيضا ان يكون ذلك الفصل قد منع ظهور أجيال من الممثلات العظيمات كالثلاثي عرفتهن البلاد في فترات أخرى .

كما كانت هناك قيود على أوقات عرض المسرحيات ، فلم يكن مسموحا بتقديم عروض ليلية . وقد نص مرسوم امبراطوري صدر عام ١٧٦٤ على أنه « يمنع متعا بانا الفناء في المسارح ليلا . » اضيف الى هذا ان الحداد لموت امبراطور أو امباطورة كان يتضمن وقف العروض المسرحية في البلاد مدة مائة يوم ، واغلاق مسارح بكين أكثر من عامين .

الكوتكو والمسرح الشعبي :

من السبل الرئيسة التي أسهمت من خلالها الطبقات الحاكمة في نمو المسرح هو قيام تلك الطبقات بتأليف وتشجيع مسرحيات الكوتكو، التي أسهمت بدورها في نمو المسرح الشعبي . يعود فن الكوتكو في شكله المتطور الى القرن السادس عشر . صحيح ان هذا الفن كان في طور الانحدار عندما اعتلى الامبراطور كيان لونغ العرش، ثم تابع انحداره طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فقد كانت ثورة تاي بنغ ضربة قاسية لمسرح كوتكو جعلته يختفي من انحاء كثيرة من الصين ، هذا في حين لم يكن للحظر الذي فرضه الامبراطور (كنف) على مسرح الـ (غوانغ دونغ) أي اثر ملموس على الكوتكو .

كان الكوتكو مسرح النخبة المثقفة والطامحين الى رفع مكانتهم الاجتماعية . من الامثلة الهامة على هذا تجار الملح في مدينة (يانغ زهو) في القرن الثامن عشر ، الذين كانت لبعضهم فرق كوتكو خاصة بهم .

على الرغم من ان مصدر الكوتكو هو منطقة (سوز هاو من مقاطعة جيانغ سو ، فقد انتشر هذا النمط المسرحي في جميع انحاء الامبراطورية الصينية . كما لم ينتشر أي نمط آخر . وسبب هذا ان المسؤولين لم يكونوا دائما يعملون في بلدانهم الاصلية ، بل انهم كانوا في معظم الاحيان يعينون للخدمة في اماكن أخرى . وقد جرت العادة ان يكون لكل واحد منهم فرقة خاصة به ، تنتقل معه كلما انتقل من منطقة الى أخرى .

ولئن كانت عروض الكوتكو تجري في قصور اراستقراطية ، فلا يخفى انها اثرت في الانماط المسرحية المحلية . من مظاهر ذلك التأثير ان قصص المسرحيات كانت متشابهة جدا في كافة انحاء الصين ، وكانت تلك القصص مستمدة من نصوص مكتوبة ، اما مسرحية او رواية ، ان معظم

المسرحيات التي يعود تاريخها الى أواخر عهد (منغ) وأوائل عهد (كنج) هي مسرحيات كونكو ، ولابد أن مؤلفيها كانوا من النخبة المتعلمة . أما الروايات من أمثال (شويو زوان) و (سانغزو يان) فتعود بعض جذورها الى حكواتيين من العصور الغابرة ، ومع ذلك فلا يمكن إنكار ماكان لبعض الكتاب البارزين من اسهام كبير في تلك الروايات . في دراسة حديثة لاحظ روبرت هيفل أن « الروائيين كانوا ورثة تراث كونفوشي لم يتح لهم أن يتولوا في المجتمع الدور القيادي الذي كانوا يتوقعونه . » كانت الطبقات الحاكمة تظهر لاذراء للرواية ، لكن الحقيقة هي أن كثيرا من ابنائها كانوا يسهمون في كتابة الروايات أو يقبلون على قراءتها . لذا ليس ضربا من الخيال القول أن الطبقات الحاكمة أسهمت في نمو الرواية ، وبالتالي في قصص المسرحيات .

كان مسرح كونكو ، بدوره ، يوشح في نصوص المسرحيات الشعبية . ومن الانماط الرئيسية آنذاك النمط الخاص بمنطقة (بي يانغ) من مقاطعة (جيانغ كسي) ، الذي ظهر في القرن السادس عشر ثم تفرعت عنه أنماط أخرى كثيرة . كان ممثلو ذلك النمط يعتمدون على نصوص قديمة من مسرح كونكو يضيفون اليها بعض المقاطع المسماة (غون دياو) ، وظيفتها شرح مضمون المسرحية للجمهور . كان معظم المشاهدين إما أميين أو أشباه أميين ، لذا لم يكونوا لولا تلك المقاطع ليفهموا مسرح كونكو ، وهو مسرح رفيع جدا في شكله ومضمونه . لذا كان مسرح (بي يانغ) أكثر اعتمادا على الكلام من مسرح كونكو ، ومع ذلك فقد كان أسرع منه حركة أيضا . كلما كانت الموسيقى والحوار في مسرح (بي يانغ) سريعين ، كان ذلك المسرح أكثر ملاءمة للجمهور الأمي من مسرح كونكو ، ذلك أن هذا المسرح يهتم بدياجزة الحوار ، وحركته الدرامية بطيئة ، مما يجعله مملا لمن يعتادوا عليه . ومهما يكن من أمر ، فإن ما يهمنا كثيرا هنا هو أن أبناء

□ المسرح الفئالي التقليدي الصيني □

الطبقات الحاكمة ، من خلال اسهامهم بكتابة نصوص كونكو ، اسهموا من حيث لا يدرون في تطور نصوص تنتمي الى انماط معينة من المسرح المحلي او الاقليمي .

ليس من العسير تقديم امثلة محددة على إسهام مسرح كونكو في تطوير المسرح المحلي ، لكن مامن شك في أن مسرح (اوبرا بكين) هو أهم هذه الامثلة .

شاع مسرح كونكو في بكين منذ زمن بعيد . لكن عندما دخلها وي تشانغ شينغ واتباعه من اقليم (كنگ يانك) عام ١٧٧٩ ، كان كونكو ، على ما يبدو قد تراجع كثيرا . ومع ذلك ، فان وو تشانغ يوان ، وهو بلا ريب افضل مصادرها حول مسرح بكين في عقد الثمانينات من القرن الماضي ، يذكر ان فرقة كونكو اسمها فرقة باو هو لم تكن موجودة وحسب ، وانما كانت تنعم بقدر من النجاح . ثم يقول انها غدت عام ١٧٨٤ فرقة مختلطة ، بمعنى انها راحت تقدم عروض كونكو واخرى من النمط الخاص باقليم (كنگ يانك) ، على حد سواء . عبر هكذا قناة كانت أعمال الكونكو تنسرب الى مسرح كنگ يانك ، ومن ثم الى اوبرا بكين .

منذ عقد التسعينات من القرن الماضي ، راح المثلون يفدون الى بكين من (آن هوي) وسواها من المقاطعات الجنوبية ، ومن خلال تقديمهم لالحن (إر هوانغ) و (كسي بي) المشتركة ، اوجدوا ما اصبح يعترف بـ (اوبرا بكين) . كانت فرق (آن هوي) تضم ممثلين يتقنون فن كونكو وكثير من العروض التي كانوا يقدمونها في بكين كانت تنتمي الى ذلك النمط المسرحي ، ربما كان هذا شأن الفترة التي حظرت فيها كل من (إر هوانغ) و (كسي بي) ، وهي الفترة التي امتدت من عام ١٧٩٨ الى السنوات الاولى من القرن التاسع عشر . لكن ذلك الامر ينطبق أيضا على فترات أخرى .

فحتى يومنا هذا مازالت (أوبرا بكين) نحوي عناصر عديدة تشير موسيقاها بوضوح الى تحدرها من كونكو .

الانماط المحلية الاخرى التي تنم عن تأثرها ب كونكو تضم مسرح (شوان جو) الذي كان شائعا في مقاطعة (سي شوان) . في القرن الثامن عشر .

كان في تلك المقاطعة مسؤول حكومي اسمه (بانغ تشاو غوان) ، بنى مسرحا لعرض أعماله الخاصة وسواها ، وما من شك في أن كثيرا من تلك الاعمال كانت من نوع كونكو . ان أقدم فرقة كونكو مسجلة في مقاطعة (سي شوان) هي فرقة (سوبي) التي أسسها عام ١٨٧٦ الحاكم العام للمقاطعة واسمه (ووتانغ) . بعد ذلك أخذت تلك الفرقة تقدم عروضاً لعامة الناس . عندما أصبح مسرح (سي شوان) في مطلع هذا القرن نمطا مسرحيا متكاملا ، استطاعت مجموعة من أعمال الـ (كونكو) شق طريقها الى عروض ذلك المسرح ، ومن تلك العروض مسرحيتا مخمور يدق بوابة الجبل والشوق للعالم .

كذا كان لـ (كونكو) وللطبقات الحاكمة يد في مسرح (كسيانغ جو) وهو مسرح منطقة هونان . وكان للقتال الضاري الذي سببته انتفاضة (تاي ينغ) آثار قاسية جدا على التجار والمسؤولين ، وكذلك على فرق الكونكو التي كانوا يرفعونها . لكن بعد عام ١٨٦٠ وفي أعقاب اخماد انصار (تاي ينغ) في هونان ، دبت الحياة من جديد في أوصال المسرح المحلي لتلك المنطقة. (※) وكان حريصا على ألا يمر يوم دون تقديم عروض مسرحية وان كان هذا قد دفع رؤساءه الى اغفائه من منصبه ، مما يظهر أن تصرفه لم يكن منسجما مع متطلبات العمل الحكومي في تلك الايام ، فلا شك في أنه أسهم اسهاما يستحق التقدير في خلق مسرح (هونان) سيما من خلال قيامه بتطعيم ذلك المسرح المحلي بعناصر من (كونكو) .

(※) كان القائم بأعمال الحاكم هناك ، واسمه دي هاو ، متحمسا جدا للمسرح .

التغير التدريجي في أذواق الطبقات الحاكمة :

منذ أواخر عهد سلالة (منغ) وطوال عهد سلالة « كينغ » ظل مسرح كونكو النمط المسرحي المفضل لدى الطبقات الحاكمة . لكن منذ القرن الثامن عشر بدأت تظهر من حين لآخر بوادر اهتمام بعض أبناء تلك الطبقات بأنماط معينة من المسرح المحلي ، وكانوا متحمسين لها ومستعدين لرعايتها . ليس لدينا سبب محدد غير المصادفة نغزو اليه ذلك التحول التدريجي في الذوق ، لكن من الممكن جدا أن الانماط المحلية راحت منذئذ تستهوي كثيرا من المتعلمين وكبار التجار الذين اغفلت المصادر ذكرهم . لذا نجد من المفيد أن نعرض فيما يلي ، وحسب التسلسل الزمني امثلة قليلة على اهتمام أبناء الطبقات الحاكمة بالمسرح الشعبي الذي كان سائدا في أيامهم .

يعتبر لي تياو يوان (١٧٢٤ - ١٨٠٣) في طبعة مثقفي الطبقات الحاكمة الذين أبدوا استعدادا للاهتمام بالمسرح الشعبي ورعايته . في بداية عهده بالعمل الحكومي كان لي مسؤولا ناجحا ، لكن في عام ١٧٨٢ افسد المطر جزءا من موسوعة (سيكو كوان شو) التي كانت بعهدته ، فحكم عليه بالنفي الى (ييلي) أستطاع لي أن يدفع غرامة لقاء عودته الى بلده الام في (سي شوان) ، لكن لم يسمح له بتولي أي منصب رسمي مرة أخرى .

الف عام ١٧٧٥ كتابا اسمه كلام في المسرح ، وهذا الكتاب يظهر شغف مؤلفه بالمسرح المحلي الشعبي ، كما انه يحوي كثيرا من المعلومات القيمة عن تاريخ المسرح وقصصه بما في ذلك الانماط المحلية ، لاسيما الخاصة ببلده الام (سي شوان) .

وان وان كيانك هو اسم نمط مسرحي شعبي خاص بمنطقة كسيان من مقاطعة نان كسي . واسمها هذا مشتق من اسم آلة موسيقية تشب

□ المسرح الفئالي التقليدي الصيني □

الجرس اسمها وان كانت تستعمل للنقر المرافق للأوركسترا ، وقد نشأ ذلك النمط في القرن الثامن عشر كشكل من أشكال مسرح الظل في (وينان) هي منطقة ليست بعيدة من شمال شرق كسيان . استرعى ذلك النمط انتباه اديب من القرن التاسع عشر اسمه (لي) . وقد اظهر نصب تذكاري في وينان ، عامة الي (من وينان رعاية (لي) لمسرح وان وان كيالك واسهامه في تطوره ، بما في ذلك قيامه بتأليف عشر مسرحيات من نوع مسرح الظل ، وان كانت نصوص تلك المسرحيات قد فقدت فان المسرحيات ظلت حية ، ذلك ان اجيالا متواصلة من الممثلين ظلت تتناولها مشافهة وتتدرب عليها منذ ظهورها . لقد اعيدت كتابتها الآن ، ونظمت من جديد على نحو يجعلها صالحة للتمثيل على خشبة مسرح كبيرة .

اما يان تشانغ (١٧٣١ - ١٧٧٨) فكان باحثا من نان جنغ في مقاطعة جيانغ سو . أمضى هذا المثقف شطرا من حياته كموظف حكومي ناجح ، ثم تولى منصبا في الجهاز الامانة العامة المركزية) في تلك المقاطعة غير ان موت والديه دفعه الى التقاعد في سن مبكرة ، والترحال في اقليم شاتكسي ، وهناك ابدى اهتماما عظيما بالمسرح الشعبي المحلي ، لاسيما مسرح كنگ يانك .

شارك يان في عمل مسرحي يصور حياة بعض ممثلي ال (كنك يانك) هناك ما يبعث على الظن ان يان كانت تربطه مودة بالعديد من أولئك الممثلين وان ذلك هو مادفعه للكتابة عنهم . ومع ذلك ، فما من شك في انه كان متحمسا جدا للمسرح الشعبي . ورد في احدي مؤلفاته انه حين كان ذات يوم في مأدبة وسمع بعض المدعويين يهاجمون المسرح الشعبي ، انبرى للدفاع عنه باسهاب ، مؤكدا عراقته واصالته ، وانه ليس اقل شأنا من المسرح الارستقراطي الذي كان ابناء طبقته يفضلونه .

□ السرح الفئاني التقليدي الصيني □

ممن يجدر ذكرهم هنا تجار الملح في يانغ زهو من مقاطعة جيانغ سو كان معظمهم شغوفين بمسرح (كونكو) ، وكانوا بذلك ينشدون رضى طبقة المسؤولين الحكوميين ، وهي طبقة من كبار المتعلمين كان التجار يخشون احتقارها لهم . وحين نتحدث عن أولئك التجار من حيث اسهامهم في المسرح ، يبرز اسم جيانغ تشون (١٧٢٥ - ١٧٩٣) الذي كان متحمسا لانماط كثيرة مختلفة من الاوبرا المحلية . نعرف الكثير عن الفرق المسرحية التي كان يرعاها افراد في مدينة يانغ زهو ، وذلك من خلال كتاب دليل حول المدينة كتبه لي دو ، ومن الواضح انه اعتمد في كتابته على صلاته الشخصية او غير المباشرة مع كبار عائلات تجارة الملح في المدينة .

في عام ١٧٧٣ استضاف جيانغ تشون في قصره عرضا لمسرحية خيوط الخريف الاربعة ، من تأليف جيانغ شي كوان (١٧٢٥ - ١٧٨٥) ، وهو اشهر كاتب مسرحي صيني في القرن الثامن عشر . كان بين المدعومين الشاعر يووان مي ، وهو صديق الكاتب المسرحي المذكور وربما ايضا اشهر شعراء الصين في ذلك القرن . كان يو وان مي معروفا ايضا برعايته للممثلين الصبيان ، وقد ضمت سيرته سلسلة من علاقات غرامية معهم . كتب قصيدة يشيد فيها بممثل الـ (دان) الاول واسمه الفني هوي لانغ .

لم يمضي على ذلك زمن طويل حتى شكل جيانغ تشون فرقة (كونكو) خاصة به سماها دي بين ، سرعان ما اجتذبت بعض الممثلين البارزين من الفرق الاخرى ، وبلغت من الاهمية درجة مكنتها من الاستمرار بعد وفاة مؤسسها .

مايهما اكثر من غيره في هذا المقام ان جيانغ تشون اسس ايضا فرقة لاداء الانماط المحلية من الاوبرا الشعبية . كانت تلك الفرقة ، واسمها تشون تاي (اي مسرح الربيع) ، أول مثال نعرفه منذ القرن

السادس عشر عن فرقة خاصة من منطقة يانغ تسي السفلى لم تكن تكرر نفسها لفن (كوتكو) . كانت تلك الفرقة تقدم عروضاً من أنماط مسرحية شعبية مختلفة أبرزها (جينغ كيالك) و (بانغزي كيالك) . كما أسهمت في تلاحق تلك الأنماط المختلفة مع بعضها ، وكانت قادرة على الأخذ من كل نمط أفضل عناصره .

كان معظم ممثلي فرقة تشون تاي من خدم قصر جيانغ تشون . لكن الأدوار الرئيسية كان يؤديها في معظم الأحيان ممثلون من خارج القصر ، مما جعل تلك الفرقة أكثر مرونة من الفرق الأخرى لتجار الملح . من أولئك الممثلين تذكر فان دا الذي « كان معاصروه يسمونه ساحر المسرح » كما يقول لي دو . غير أن أشهر ممثل عمل في فرقة جيانغ تشون هو بلا ريب وي تشانغ شنغ ، وهو ممثل إلى (كينك بانك) الذي كان قد هيمن على مسارح بكين منذ مطلع عقد الثمانينات من القرن الثامن عشر . وصل هذا إلى يانغ زهو عام ١٧٨٨ وبقي فيها حتى عاد إلى سي شوان عام ١٧٩٢ . من الممكن أنه كان معظم تلك الفترة مرتبطاً بفرقة تشون تاي ، حيث يبدو أنه مارس تأثيراً عظيماً على الممثلين الذين كانوا مسؤولين عن سميتها كفرقة خاصة بـ (أوبرا الجراس) . ومهما يكن من أمر ، فإنه كان يمثل أيضاً لعامة الناس في الأسواق ، كما يذكر أنه زار سوز هو . في إشارة إلى سوز هو ، أعرب أحد الكتاب عام ١٧٩١ عن تدمره من أن « فرق المسرح الشعبي راحت تقلده بحماس . حتى أن بعض ممثلي الـ (كونكر) اداروا ظهورهم لمعلميهم وأخذوا يتعلمون منه . » واضح أن العروض التي كان يقدمها وي تشانغ شنغ كانت مصدر صدمة للمحافظين من النخبة المتعلمة .

□ المسرح الغنائي التقليدي الصيني □

صحيح ان جيانغ تشون ، تاجر الملح ، لم يكن ينتمي الى تلك الفئة المهيبة لكنه - استنادا الى التعريف الذي اعتمدناه في مطلع هذا البحث - كان بلا شك ينتمي الى الطبقات الحاكمة. اُضيف الى هذا انه كان مستعداً لمخالطة النخبة المتعلمة . ان دفاعه عن المسرح الشعبي ورعايته له لم يميزه عن معظم أبناء طبقته وحسب ، وانما استطاع من خلالهما أيضا ان يقدم اسهاما كبيرا للمسرح الشعبي في زمانه.

هناك كاتب آخر من يانغ زهو اتجه نحو المسرح الشعبي ، ألا وهو جيا وكسون (١٧٦٣ - ١٨٢٠) . صحيح انه لم يكن ذا شأن في عالم الحكم والادارة ، الا انه كان من عائلة مثقفة ، كما كانت تربطه قرابة وصداقة دائمة بالمسؤول الحكومي الشهير روان يوان (١٧٦٤ - ١٨٤٩) . تناول جياو في كتاباته موضوعات شتى ، من ضمنها علم الفلك ، كما اسهم في كتابة طبعة عام ١٨١٠ من كتاب محرر يانغ زهو الاقليمي . كما وضع كتابين في المسرح : افسوال في المسرح واحاديث الفلاحين حول المسرح الشعبي ، وفي هذا المقام يهنا الكتاب الثاني أكثر من الاول . للكتاب مقدمة مؤرخة بعام ١٨١٩ ، يتلوهما سجل بقصص المسرحيات الشعبية التي شاهدها جياو في يانغ زهو وحولها ، كما يتضمن تعليقات ومقالات نقدية حول تلك المسرحيات . صحيح ان في الكتاب هجوما على وي تشانغ شينغ ، اذ اعتبر المؤلف ان تأثيره مسؤول عن كثرة العروض الفاسقة ، غير ان اعجاب المؤلف بالمسرح الشعبي هو الطابع العام لكتابه المذكور .

بيد ان بلاط الامبراطور من انصع الامثلة على التغير الذي طرأ على اذواق الطبقات الحاكمة . منذ باكورة حكمه انشأ الامبراطور كيان لونغ مكتبا لمسرح البلاط ، لكن جميع العروض التي اعدّها ذلك المكتب كانت ، طبعا ، من نوع (كونكو) . عام ١٨٦٠ بدأ الامبراطور كسيان منغ يدعو

الفرق الرئيسية في مدينة بكين لتقديم عروضها في قصوره ، وكانت تلك العروض من نمط اوبرا بكين . تشير مسجلات البلاط الى أن فرقة (سان كنغ) العظيمة قدمت عروضاً في البلاط بتاريخ ٢٣ تموز ١٨٦٠ ، وأن فرقة (س كس) قدمت عروضها بعد خمسة أيام . أما مناسبة تلك العروض فكانت الاحتفال بالعيد الثلاثين لميلاد الامبراطور . لكن هذه المبادرة الاولى من جانب البلاط لرعاية اوبرا بكين لم تدم طويلاً ، فلم يمض شهران على تلك العروض حتى أرغم الامبراطور على الفرار الى قصره الصيفي في (ري هي) خوفاً من الجيوش البريطانية والفرنسية الغازية وهي تزحف نحو العاصمة .

عام ١٨٨٤ أحييت الامبراطورة (داواجر سي كسي) تلك المبادرة ، حين إخذت تدعو فرق المدينة لاداء عروضها في البلاط . وكما في المرة السابقة ، كانت المناسبة عيد ميلاد الامبراطورة ، وكانت حينذاك في من الخمسين . كانت مبادرتها أطول عمراً من سابقتها ، ذلك أنها دامت طوال الفترة الباقية من حكم السلالة كلها . كانت الامبراطورة المذكورة مهمة جداً بـ (اوبرا بكين) وشغوفاً جداً بنجومها ، لاسيما تان كسني ، الذي اولته اهتمامها ورعايتها وخلعت عليه لقباً رسمياً . وعندما بدأ العمل ، عام ١٨٨٦ ، في اشادة القصر الصيفي الجديد ليحل محل قصر (يوان منغ يوان) الذي هدمه الانكليز والفرنسيون عام ١٨٦٠ ، كانت الامبراطورة حريصة على أن يحوي القصر الجديد منصات مناسبة لتقديم عروض من اوبرا بكين عليها .

وإذا تركنا البلاط وأهله ، واتجهنا بعيداً شماله ، فنسجد ان ضابطاً في الجيش قد أثر تأثيراً ايجابياً في تاريخ ألهان جو (ي مسرح هوبي) وقد اخترناه لانه ، وأن كانت المسافة بين مكانته الاجتماعية ومكانة

□ المسرح الغنائي التقليدي الصيني □

الاسرة الحاكمة لا تقل عن المسافة بين بيته وقصرها ، فانه كان بلا ريب من الطبقات الحاكمة . كانت حرب التاي بنغ قد اضررت كثيرا بمسرح هوبي ، وما ذلك الا لان تلك المقاطعة ذاتها عانت الامرين في اثناء الثورة . لكن حب ذاك الضابط لمسرح منطقته دفعه الى تقديم بعض المال لاقامة مدرسة للتدريب على التمثيل ، املا في احياء المسرح لدى عودة السلام . ولم يخب امله ، فقد اصاب تلك المدرسة نجاحا كبيرا ، وخرجت الكثير من الفنانين الذين قدر لهم ان يصبحوا من نجوم اوبرا (هوبي) .

قرب نهاية عهد سلالة كنج ، لم يكن هناك الا القليل من افراد النخبة المتعلمة الذين كانوا مستعدين لكتابة مسرحيات من الانماط الشعبية المحلية او الاقليمية . غير ان الدنيا بصوص مسرحيات شعبية تعود الى ما قبل تلك الفترة ، اشهرها مؤلف معطف الفرو الابيض للمنظومات الذي يحمل تاريخ ١٧٧٠ . يقع هذا المؤلف في اثنتي عشرة مجموعة ، تتضمن السادسة والحادية عشرة منها مشاهد مختلفة من المسرح الشعبي ، لكنها لاتحمل اسم او توقيع اي مؤلف .

ويعتبر الكاتب المسرحي زهاو كسي ، الذي كان مهتما بمسرح سي شوان ، رمزا للتغير الذي طرأ على ذوق العديد من افراد النخبة المتعلمة في الصين . صحيح انه كان ابن اسرة فقيرة ، لكنه أصبح ينتمي الى الطبقات الحاكمة بفضل اجتيازه الامتحانات الرسمية ، مما اتاح له تولي العديد من المناصب الحكومية . ومع ذلك ظل متطاطفا مع حركة الإصلاح المسرحي ، ومستعدا للاسهام في تحسين المسرح الحديث في سي شوان .

اشهر اعماله هي مسرحية كنج نان ، التي استمد قصتها من حكاية قديمة جدا عن مشقف اسمه وانغ كوي ، يتزوج واحدة من نساء البلاط .

اسمها جياو غوينغ ثم يجرها في ظروف مشينة ، لدى علمها بهجرانه تقتل نفسها ، ثم تتولى روحها عقاب الزوج الخائن . وقد ذهب دونغ ني ، وهو من كتاب الصين الحديثة ، الى أن هناك سببين لقيام زهاوكسي « وهو الكاتب المنتمي الى الطبقات الحاكمة ، بكتابة كنف تان ، التي تنتمي الى الشعب بقوة ووضوح » الاول هو أن مؤلفها كان « شخصا قويم الاخلاق » . اما السبب الثاني ، ولعله الاهم ، فهو ما لقيته ابنته من قسوة على يدي زوجها ، فلا ريب في انه اراد لمسرحيته تلك أن تكون احتجاجا على نظام الزواج الاقطاعي .

الخاتمة :

يتضح مما سبق انه حتى نهاية عهد سلالة كنف ظلت الطبقات الحاكمة عموما تفضل مسرح (كونكو) وتخشى تأثير المسرح الشعبي . لم يكن خافيا على تلك الطبقات ما للمسرح الشعبي من قدرة على التأثير في عقول الناس ، وذلك من خلال تركيزه على الصراع بين رموز الخير والشر . كما كانت ترى أن المسرح الشعبي لم يكن يكثر بقواعد الاحتشام التام الذي كانت الكونفوشية ، في اعتقاد تلك الطبقات ، تطلبه من العامة . ومن الامثلة الناصعة على هذا أن جياو كسون ، وإن كان متعاطفا جدا مع المسرح الشعبي ، فانه لم يتردد في ادانة وي تشانغ شنغ لخروجه عن تلك القواعد .

غير أن الشطر الاخير من عهد سلالة كنف شهد تغيرا في ذوق بعض أبناء الطبقات الحاكمة . وهنا ينبغي أن نعرف انه مامن واحد من الناس الذين استشهدنا بهم فيما سبق كان يمثل الذوق السائد ، كما أن معظمهم لم يصيبوا قدرا كبيرا من النجاح — بالمعنى الضيق والمباشر لهذه الكلمة . أبرز استثناء من هذا الامر ، في بداية تلك الفترة ، هو جيانغ

□ المسرح الغنائي التقليدي الصيني □

تشون ، لكن هذا كان تاجر ملح ولم يكن من النخبة المتعلمة . لكن في الشطر الاخير من عهد تلك السلالة كانت الاسرة الحاكمة نفسها مستعدة لرعاية اوبرا بكين ، وهذا امر في غاية الاهمية . ليس في هذا دفاع عن الامبراطورة داواجر سي كي ، ان من زاوية سياسية او شخصية ، فقد كانت رجعية عتيقة ، وامرأة فظة غليظة القلب . لكن من الواضح ان رعايتها لاوبرا بكين اسهمت في اشتداد عودها ، وكانت آية بينة وهامة على تغير اذواق الطبقات الحاكمة .

من الشواهد الاخرى على نمو ذلك الاتجاه في تلك الفترة ان الكتاب من المسؤولين الحكوميين لم يعودوا يجدون غضاضة في ظهور اسمائهم على مسرحيات من النوع الشعبي حين كان بعض الكتاب ، في القرن الثامن عشر يجاهرون باعجابهم بالمسرح الشعبي فأغلب الظن انهم كانوا يفعلون ذلك لاعجابهم بواحد او اكثر من نجومه الشباب . واستمر الامر في بكين على تلك الحال حتى العقود الاولى من القرن التاسع عشر . ان كتاب المصادر التي نعتمد عليها في معرفتنا بممثلي اوبرا بكين الاوائل كانوا معجبين بالفنية من الممثلين وبفنهم ايضا ، لكن اقتداءم كاتب ما على تأليف مسرحية من نمط شعبي ، ووضع اسمه عليها ، والسعي لعرضها ، كان ظاهرة لا سابق لها قبل الشطر الاخير من القرن التاسع عشر .

كان اسهام الطبقات الحاكمة في المسرح التقليدي محصورا ، الى حد بعيد ، بمسرح كونكو .

ولا عجب في هذا ، فمسرح الكونكو هو النمط المسرحي الذي كانت تقاليد طبقاتهم واعرافها تملئ عليهم احترامه وتفضيله عما سواه . كما كان ممثلو الكونكو جميعا من أبناء الطبقات الحاكمة . اصف الى هذا ان الفرق المسرحية التي كانت تلك الطبقات ترعاها وتفتح لها ابواب قصورها لتقديم

عروضها فيها ، كانت مختصة بذلك النمط دون سواه . وبينما كانت بعض القيود على المسرح مفروضة على الكونكو أيضا، فقد كانت وطأة تلك القيود على المسرح الشعبي أقسى بكثير من وطأتها على مسرح الكونكو . ان كثرة تلك القيود ، وخوف الطبقات الحاكمة الكونفوشية من تأثير المسرح الشعبي على عقول الجماهير ، واحتقار تلك الطبقات الواضح للانماط الشعبية - هذه العوامل مجتمعة أثرت بالمسرح الشعبي عموما تأثيرا سلبيا اكيدا .
والحق ان المسرح الشعبي في عهد كنف كان من صنع الجماهير، ولا سيما ممثليها الكثر ، وأصدقائها من أهل الجاه الذين نبذتهم طبقاتهم «المحترمة» فنبذوها واستعاضوا عن رضاها بحب العامة .

لكن هذا كله لا يعني ان أبناء الطبقات الحاكمة لم يقدموا شيئا للمسرح الشعبي ، فالحق انهم قدموا اليه خدمتين . فمن ناحية ، كان المسرح الشعبي يستفيد كثيرا من قصصه من الروايات او من مسرحيات الكونكو ، وكان مؤلفو معظم تلك المسرحيات والروايات من أبناء الطبقات الحاكمة لا سيما نخبها المتعلمة . الاسهام الثاني الذي قدمه أبناء تلك الطبقات للمسرح الشعبي هو قيام بعضهم برعايته وتشجيعه ، وهو الاسهام الذي الذي كان متواضعا من في القرن الثامن عشر ثم نما واتسع في القرن الذي تلاه . ولدى نهاية سلالة كنف كان ذلك الاسهام قد أثر على تطور أوبرا بكين وغيرها من الانماط الشعبية تأثيرا ملموسا لا سبيل لانكاره .

* * *

محن الكتابة الدرامية في فرنسا^(١)

١٩٤٥ - ١٩٨٩

تأليف : جان بيير تيبودا^(٢)
ت : د. نجيب غزاوي

يعرض المؤلف في هذا البحث محنة الكتابة المسرحية في فرنسا من خلال عرضه لظروف المسرح الفرنسي في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٥ - ١٩٨٩ . وتتجسد هذه المحنة في انحصار دور الكاتب المسرحي امام الدور المتعاضم للمخرج وكذلك امام ظهور أشكال مسرحية جديدة . فالمخرج انتقل من دور الخادم للنص الى دور الحاكم المطلق يعدل النص ويفره ويحذف منه .

كما ان التأليف أصبح جماعيا في الكثير من الاعمال المسرحية . وقد أدى هذا كله الى عزلة المسرح وانفصاله عن الادب والثقافة بشكل عام فلم تعد دور النشر أو وسائل الاعلام المختلفة تهتم به .

(١) ملف نشر في دورية « موعد في فرنسا » التي تصدرها امانة الدولة للعلاقات الثقافية الدولية بوزارة الخارجية الفرنسية (الملف رقم ٧) .

(٢) (J. P. THIBAUDAT) كاتب مسرحي وصحافي في صحيفة « الليبراسيون » الفرنسية .

يناقش المؤلف بعد ذلك واقع الكتاب في الوقت الحاضر فيرى أنهم ضحية هذه الثورة التي حلت بالمرح . فهم خاضعون لارادة المخرجين ، ويتحملون كل العبء الاقتصادي للمرح . فلا يقدمون سوى الاعمال السهلة الاخراج والتي تكتفي بعدد قليل من الممثلين .

يستشرف المؤلف في النهاية بدايات عودة جديدة الى المؤلف تظهر من خلال اعادة تمثيل المسرحيات « الادبية » واخراجها ، وانهمار طلبات الفرق والمؤسسات المسرحية على المؤلفين ، ومن خلال عودة الوعي لدى المخرجين والممثلين وجملة اجراءات حكومية ونقابية .

ويرى ان هذه العودة الى المؤلف ستؤدي الى ظهور كتابة جديدة سيكون للشاعر الدرامي دور رئيس فيها .

لم تشهد فرنسا من قبل ابدا مثل هذا العدد من الكتاب الدراميين ومن المساعدات والمنح المقدمة للفن الدرامي ، كما لم تشهد مثل هذا العدد من الطلبات المقدمة الى هؤلاء الكتاب . ومع ذلك لا يستطيع احد ان يحدد بثقة اعظم خمسة من كتاب المسرح الفرنسي الآن ، أي هؤلاء الذين نجد اسماءهم على كل الافواه وفي العالم اجمع .

إذ أين الكتاب من سوية بيكيت وجونيت ويونيسكو وأداموف اليوم؟
اننا نلاحظ ، هنا وهناك ، حالات حب صاعق بين مخرج وكاتب ، ولكن هل هذا الحب مفامرة شاذة تقلد ماكان قائما بين ثنائيات مثل جوفي-جيروود ، وبارو - كلوديل ، وبلين - بيكيت ، وبلين جونيت ؟

ثم هل لأسئلتنا هذه معنى ؟ أم انها مصابيح عتيقة يشعلها كل عصر بنيران عتيقة ؟ .

الم يعلن شارل دولان عام ١٩٢٩ « ضمن هذا الانتاج الدرامي الهائل؛ لايعثر المرء سوى على النادر من الاعمال الحقيقية ! » . لقد وصلنا فعلا الى هذه المرحلة .

هل نحن في أزمة مستوطنة أم حال عصر عمي عن إبنائه ؟

السنا أمام قانون مسرحي قديم يرى أنه من بين « مشاة » الكتاب المتوجهين الى « جبهة » الصالات ، يعرف بعض الجنود فقط المجد المباشر ويتركون خلفهم الجرحى الذين يكونون أكثر قيمة منهم . هؤلاء الجرحى الذين ينالون الشهرة التي يستحقونها بعد المعالجة في مستوصف الذاكرة؟ هل نجد عبر كثرة الكتاب هذه مظهرا جماليا واجتماعيا لعصر شهد تفتت المسرح نتيجة زيادة نموه أم أن هذا الوضع ناتج عن التأثيرات السيئة للاقتصاد الذي تسلسل الى مجرى الكتابة لدرجة أوصلها معها الى التفاهة؟ ان هذه الاسئلة حادة دون شك ومعقدة وحساسة ويجب أن تخضع للمناقشة والحذر ككل ميراث .

اين نحن الآن ؟ تشكل نبوءة ومزجة ورقما لمقاييسنا ؟

في هذا الامر ، أطلق النبوءة « كريغ » ونقلها ميشيل فينافير ، ذلك الكاتب الذي يتابع الكتابة الدرامية منذ ثلاثين عاما . تقول النبوءة : حين سيتمكن المخرج ، بدوره ، من دمج الخط واللون والحركة والايقاع يصبح فنانا . في ذلك اليوم لن نحتاج الى كتاب دراميين وسيصبح فننا مستقلا ! يضيف فينافير الى ذلك : « ان نبوءة كريغ هذه قد تحققت تماما » .

اما المزحة فقد رواها لوسيان آتون الذي بذل مع زوجته ميشلين جهدا اكبر من كل مراكز الفنون الدرامية مجتمعة من اجل الكتابة المعاصرة وذلك حين كان على رأس « المسرح المفتوح » (الذي أسسه فيلار) في (مهرجان أفينيون) . يقول آتون :

« أبرز لي كاتب يوما رسالة موقعة من (دار) غاليمار (للنشر) . تقول الرسالة : سيدي لا يمكننا أن نقبل مسرحيتك لانها مكتوبة من اجل المسرح ! » .

أما الرقم الصحيح والرسمي فقد صدر عن « جمعية الكتاب والمؤلفين الدراميين » . وتلك مؤسسة ورثناها عن بومارشيه ، ويقوم على إدارتها كتاب ، كما ينتمي إليها معظم الكتاب والمؤلفين . ان الرقم هو : عشرون ألف كاتب ، أي جمهور مسرح يتسع لثمانئة مشاهد يعرض لمدة شهر ومقاعد مليئة . ان رقم عشرين ألف كبير جدا وزائد عن الحد ، وهو مع ذلك قليل جدا بالنسبة الى العديد من الافراد الذين يعتبرون انفسهم كتابا او مؤلفين .

يظهر هذا المقياس السريع ان من غير الممكن تقديم عرض للكتابة المسرحية المعاصرة . تعيش هذه الكتابة ممزقة بين الشعر واللقاء وتجارة المسرح وتجارة النشر . ان المسرح عبارة عن كوكبة من الرجال والمواهب والبنى والحرف والممارسات الفنية والميزانيات المالية . وتختلط كل هذه الامور وتزأج وتتصارع او تتوافق . اننا نجد في المسرح ، ومنذ زمن طويل صراع سلطة ، كما في المجالات الأخرى ، في حق الحياة الزوجية او الحياة العامة بين الأحزاب السياسية .

واذا كان الممثل زعيم المسرح بلا منازع في نهاية القرن التاسع عشر ، واذا سيطر الكاتب في بداية هذا القرن (العشرين) ، فان المخرج قد امتلك السلطة على خشبة المسرح وأخضع الكتاب لارادته وذلك منذ ثلاثين عاما على الأقل .

هل ستطلق هذه المرحلة نفسها الاخير ؟ وهل ستتجه نحو اعادة توازن للقوى مصحوبة بارادة انفتاح وتجديد ؟ ما الدور الذي تستمد الكتابة ان تلعبه في مسار الفن الدرامي وما قدرتها على الرد ، اليوم ؟ لنلاحظ ان الكتابة الدرامية لم تستسلم ابدا . فقد قاومت دوما الهجمات وسوء استخدام السلطة وقاطعي الطرق ، وكان الكتاب المتفردون اكثر مقاومة ولتراهن على انها ستعرف خلال السنوات القادمة ولادة جديدة ، غير ان علينا ان نستبق الاحداث .

١ - قراءة سريعة في فترة ما بعد الحرب :

انطلاقاً من تحليل قدمه برناد دور ، نعتبر عام ١٩٤٧ نقطة انطلاق . في تلك السنة يترك غاستون باتي مسرح « المونيارد ناس » ، ليكرس نفسه لمسرح « الماريونيت » . انها نهاية (كارتل) فترة ما قبل الحرب .

في تلك السنة وفي الثالث عشر من كانون الثاني ، يلقي انطوان أدتو محاضرة في مسرح « فيوكونومبي » ثم يرسل رسالة الى بروتون يقول فيها : « لقد أدركت أننا استخدمنا ما يكفي من الكلمات والزمجرات وان ما نحتاجه هو القنابل ، غير أنني لا أمتلك هذه القنابل في يدي او في جيوبي ان جذور أحداث ايار ١٩٦٨ كلها موجودة هنا .

وأخيراً ، وفي تلك السنة أيضاً ، يخرج جوفي مسرحية جونيت « الخادمتان » . كما يخرج فيلار لشاعر شاب هو هنري بيشتيت وأضعاً على المسرح ممثلين مثل جيرار فيني وماريا كانا ريسى وروجيه بلن . ونشهد بذلك فريق المسرح الوطني الشعبي (ت.ن.ب) مجتمعاً ، كما يصعد مؤلفو الخمسينات الى السطح .

غير ان مسرح ما بعد الحرب يعني أولاً انتصار كتاب مثل سارتر وكامو ومونتريان ، أي انتصار كتابة الموت والخوف حيث يشير التاريخ اسئلة الحرية وحيث تتوقف السياسة عند مشكلات مثل الوعي والاخلاق ان أهم مسرحيات هؤلاء المؤلفين مثل « الجلسة مغلقة » او « كاليغولا » او « بوروريال » ذات طابع كلاسيكي .

كذلك كان الحال مع أنوي في « انتيفون » او « موعد سونلي » (١٩٤١) . انها الفكاهة (القاسية غالباً) اضافة الى لعبة الكذب ، ذلك الكذب المسرحي الذي ظهر في مسرحية « التمرين او الحب المعاقب » (١٩٥٠) .

يشل أنوي نموذج الكاتب المسرحي الدارج : برجل يكرس نفسه للمسرح أكثر من كل الفنون الأدبية الأخرى ، رجل يعرف أفضل تقنيات المشهد لدرجة أنزلق معها في الإخراج ، إذ هذا ما قام به لاحقا .

نجد في أنوي تقنيا موهوبا جدا في إبداع الحوار ورسم الشخصية أو دفع الخاتمة كما يدفع المحرك ، أنه صانع يكتب بعيدا عن منغصات التاريخ في المخادع البرجوازية المتعفنة . لقد سكن أنوي المسرح مثل شبح ومثل هذا الأمر سحره وحدوده .

غير أن صدمة الخمسينات قد وجهت ضربة قاسية لهذا المسرح .

ب - صدمة الخمسينات :

أخرج نيولا باتاي مسرحية « المطربة الصلحاء » على مسرح « النوكامبول » . أما جان ماري سيرو فقد أخرج مع بلين مسرحية « المناورة الكبرى والمناورة الصغرى » لآداموف . كما أخرج فيلار مسرحية آداموف « البروب » وفي ٣ كانون الثاني ١٩٥٣ : أخرج بلين مسرحية « في انتظار غودو » على مسرح « بابلون » .

صنع صدمة الخمسينات كتاب قام على خدمتهم مخرجون ، غير أن الآلة انعكست بسرعة على الرغم من الدور الحاسم الذي لعبه بلين بالنسبة لبيكيت وجونيت . وكذلك سيرو بالنسبة لجونيت ويونيسكو وباسين وجان لوي بارو بالنسبة للجميع ، وبلانشو بالنسبة لآداموف ، وذلك في عملية انتشار الأعمال العظيمة مثل « نهاية اللعبة » ، « آه ! للآلام الحلوة » . آخر العصينات « أبارافان » ، « الزنوج » ، الكراسي : أميدي أو كيفية التخلص منها : « باولو باولي » ، « الأستاذ تاران » .

يعتبر هؤلاء الكتاب اليوم « كلاسيكيين معاصرين » في حين اعتبرهم نافذ صحيفة « الفينارو » في حينه « أغبياء غامضين ومضجرين في مجموعهم » .

□ معن الكتابة الدرامية في فرنسا □

لا شيء يدهشنا هنا ، ذلك لان هؤلاء الكتاب قد فجروا «التقليدية» التي يدين لها كثيرا اوائل المؤلفين في فترة مابعد الحرب ، وذلك كل حسب اسلوبه . لقد كان انوي - الذي لم تكن تنقصه موهبة الحكم والفسن والمفردات - من المؤيدين (الالءاء) للكراسي وغودو حيث كتب عنها على صفحات « الفيفارو » ، في بداياته . لقد عرف هذا المسرح ودرس ومجد اذ حصل بيكيت على جائزة نوبل في الاداب ودخل يونسكو الى الاكاديمية، كما قامت « الكوميدي فرانسيز » بتمثيل اعمالهما .

ولنذكر فقط خمس أو ست نقاط تفيدنا فيما يأتي:

ما الذي انتج الثورة الدرامية في الخمسينات وحدد مسارها ؟

١ - انها الازمة العامة للغة المسرحية . فقد جرى الانتقال من اللغة الآلية الى اسلوب الاستتار . اذ وضع اسلوب الاجوبة الصائبة والسريعة التي كانت معروفة منذ شخصيات بورمانشي في الكواليس وحل محلها اسلوب السخرية لدى يونسكو والموز لدى بيكيت والتوقد لدى جونييت .

٢ - وقد أدت هذه الازمة الى أخرى : انها ازمة التواصل : من يكلم من « لا احد يسمع احدا » . يجيب اداموف ، منذ هذه اللحظة يصبح الحوار لعبة تذكر .

٣ - غير أن هذه الكتابة قد استقت قونها من جوهر هذه اللغة . اذ تصبح الكلمة مادة في العريضة او الوقرة أو الندرة .

٤ - تنقلص الشخصية وتنقسم الانا وتقوم وتصبح دون عمر محدد تصبح صورة أكثر منها « حياة » .

٥ - تسيطر واقعية خاصة على هذه المسرحيات حيث يمكن للخيال ان يتدخل .

لقد انجب هؤلاء المؤلفون أبناء وأبناء عم ، اختلفت درجة اخلاصهم وتقديرهم واعترافهم بالجيل ، لقد كان هناك تشابه بين أعمال أوبالديا وأوتارديو أو فيان أو فاينغاردن ومسرح يونيسكو .

ونستطيع أن نقرا كاليسكي على ضوء اداموف . أما دوبيلار فقد وقف بين أنوي ويونيسكو . وقد استعيدت المسيرة الجذرية لبيكيت كل خلافة ، باستثناء بعض المقلدين السطحيين ..

ج - الستينات :

كيف اخترقت المفامرات الكبرى لهذه السنوات كتابة عصره لندرس فيلار . ضم هذا المخرج الى برنامج المرحي في شايبو العديد من المسرحيات المهمة على رفوف المكتبات :

كالدورون وغولدوني وبوشنار ، وكان عمله رائعا . ولكن ما البرنامج المرحي الحاضر ؟ لم يعد شايبو الضخم يتسع له . ينسحب فيلار اذن الى مسرح ريكامبييه ليخرج « الضفدع الثور » لغاتي وبانو الامبرطور لفيان و « العصابة الاخيرة » لبيكيت . غير ان الجمهور لا يتابع ولا تستمر تجربة مسرح ريكامبييه سوى فصلين .

في منتصف الستينات ، يقوم نظام اللامركزية . وربما كان باستطاعة هذا النظام الجديد تشجيع التركيز على الكتابة المعاصرة .

ولكن هذا لم يحصل . فقد قام بعض المخرجين بانتاج اعمالهم او بدؤوا بها كما هو حال شيرو ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى قامت عملية اعادة تقويم البرامج من اجل استدراك الوقت الضائع .

وجاء زمن المفامرات الجماعية سريرا : المسرح الحي في غرو تونس حيث تفوقت المجموعة او الممثلون على النص . واصبح المسرح طقسا ، وراح يقدم مشهدا من اخراج شيرو وغارسيا بدل تقديم مسرحيات . ورغم

□ معنى الكتابة الدرامية في فرنسا □

ان روجي بلين وجان لوي بارو قد استمرا في العمل مع مؤلفين فان الانعطاف قد تم . وتعود أولى رعشاته الى الآثار التي تركتها الجولة التي قام بها مسرح برلينار انسابل عام ١٩٤٥ (وكانت الاولى في اوروبا الغربية) يقول بلامنشون : ان الدرس الذي تلقيناه من بريشت يتمثل في تصريحه ان عرضه هو في الوقت نفسه كتابة درامية واخرى مشهدية ، غير ان بريشت يسارع ليقدم ملاحظة هامة : « غير ان هذه الكتابة المشهدية مسؤولة امام الكتابة الدرامية » . لقد بدأ عهد المخرجين . غير ان هذا لم يمنع بلانشون من اخراج ادامون وفينا فير وان يعيد اخراج يونيسكو قبل ان ينتقل هو الى الكتابة . في عالم المسرح هذا لم تعد هناك فئات محددة تماما .

ومن ذلك الحين بدأ كاتب مثل أرمان غاني متوحدا ، فكان استثناء يثبت القاعدة . فقد اخراج له بلانشون « الحياة الخيالية للكناس اوغست ج . » (١٩٦٠) . اما في المسرح الوطني الشعبي (ت.ن.ب) ، فقد قدم « انشودة شعبية من اجل كرسيين كهربائيين » ١٩٦٦ . وفي عام ١٩٦٨ ، منع عرض مسرحيته « هوى الجنرال فرانكو » في المسرح الوطني الشعبي . واعتزل غاني المسرح بعد ذلك .

لقد جذرت أحداث عام ١٩٦٨ هذا العذاب الذي وجد فيه الكاتب نفسه . اذ اجتمع في « ايام فيلوربان » في حزيران ١٩٦٨ العاملون في المسرح وكان المخرجون يقومون على توجيههم . كما اثار المسرح الحيضجة كبرى في آفينيون ، فقد نشر مفهوم التأليف الجماعي في مقابل مفهوم الكاتب . وانتصر المفهوم الجديد لفترة وجيزة ودون ان يززع مكانة المخرج . وبذلك فقد انتقل الكتاب الى الصف الثاني ولعبوا دور « الكومباريس » واعتمدت اهم الاحداث المسرحية في خضم عام ١٩٦٨ على التأليف الجماعي :

— في نهاية عام ١٩٧٠ قدمت مسرحية ١٧٨٩ في مسرح الشمس ، وكانت عبارة عن عيد مسرحي أكثر منه سياسي ، كانت وسيلة لتذكّر أبار ، كما يتذكر الإنسان الازمة ، وذلك عبر الثورة الفرنسية . ثم كانت مسرحية ١٧٩٣ العصر الذهبي واللاهث والازمات .

— في عام ١٩٧٠ أيضا يؤسس جيروم سافاري « لوگران ماجيك سيركوس » ويقدم مسرحيات « زارتان » و من موسى إلى ماو و السى اللقاء ياسيد فرويد . انه الحفل الشعبي الذي تخترقه الفكاهة الامريكية والذي تمثل فيه فرقة الممثلين المتجولين الابدية .

— في عام ١٩٧١ يخرج روبير ويلسون المسرحية الصامتة « نظرة الاطرش » . وقد اثرت هذه المسرحية تأثيرا عميقا في المسرح المعاصر . وقد كان هذا حال مسرحية « الطبقة الميتة » التي قدمها المؤلف كانتور فيما بعد . لقد حقق كانتور وويلسون اذن نبوءة كريغ الى حد ما . فلم يمت المؤلف بل تززع موقفه ووقع في أزمة هوية لم يخرج منها تماما . لقد عاش المؤلف في بداية السبعينات طفرات دائمة وكان ظهور انواع جديدة من الكتابة نتيجة لذلك .

تابع كتاب مثل فوتييه واودورو وكاليسكي وفيتافير العمل الفردي بعيدا عن المسارح في الغالب ، وبعيدا عن تبدلاتها وفرقها . اما الكتاب الشباب فقد بحثوا غالبا عن الحماية لدى الفرق التي كانوا يعملون لديها بصفة مستشارين ، وكذلك لدى الاصدقاء والمخرجين . لقد كان هذا حال الكاتب دوتش لدى مسرح ستراسبورغ . وأخيرا فقد وجدنا عددا من الممثلين ينتقلون الى الكتابة ، وكان ذلك حال الممثل جان بول فينزيل .

بعد ثورة أيار الطوباوية ، راح المسرح يحسب قواه وانسحب من أجل عملية تقويم عامة . لقد شهدت تلك الفترة انحسار المسرح الملحمي ليترك المجال لليومي والعادي ليحتل المشهد . ومهما يكن من أمر فان الجمهور والمؤسسات والصحافة كانت تهتم أولا بالاخراج .

د - من عام ١٩٧٠ - الى عام ١٩١٨ :

حقق ادريان وارياس وبروك وشيرو و أنفل وغارسيا وجور دوي ولاسال ولافيلي ويلانشون وربجي وفانسان وفيتس ، وآخرون من مستواهم الفني ، العصر الذهبي للإخراج ، اذ أصبح المخرج في عهدهم ملكا مستبدا يمارس صلاحيات مطلقة على رعاياه من ممثلين وكتاب وفناني ديكور . وقد ساعد في ذلك عدم وجود فرق ثابتة في المسرح الفرنسي (باستثناء الكوميدي فرانسيز) ، واستلام العديد من المخرجين لادارات العديد من المؤسسات التي تدعمها الدولة مما خلق وضعا ارتزاقيا قائما على العرض والطلب أصبح فيه الممثلون عمالا يقفون على ابواب المخرج رب العمل من أجل لقمة العيش ، وأصبح المخرجون النجوم في مركز اهتمام أجهزة الاعلام . وفيما كان الممثلون هم النجوم في السينما ، هيمن المخرجون المسرحيون تماما على العصر . وأورد برهانا على ذلك الكتب التي تحدثت عن المسرح بعد عام ١٩٦٨ ، فقد أهتم معظمها بالمخرجين وخصصت لهم معظم صفحاتها .

لقد أصبحنا بعيدين عن الخمسينات حيث كان مخرج كبير ومكتشف نصوص ، مثل روجيه بلن يتنحى (ظل يتنحى حتى وفاته منذ عدة سنوات) أمام الكاتب الذي يخدمه بتواضع . لقد أصبحنا بعيدين عن مخرج مثل فيلار كان يرفض بتواضع وشرف لقب الإخراج مفضلا تعبير « الإدارة » .

أطلق المخرج انطوان فيتس عام ١٩٧٥ عبارة ذائعة الصيت «المسرح الشامل» . انها عبارة مهيمنة مهيمنة مسيطرة منتصرة تأتي عن رجل لايزدري الكتاب بل يكن لهم الاحترام . وفجأة لايعود النص - الذي كان محرك المسرح وآلته الفاضلة - سوى احدى ادواته الممكنة وما كان على الكاتب

المسرحي سوى الصعود أي الاستمرار في كتابة المسرحيات العظيمة - والا
لكان الادب والصمت قد دعما نظرية المخرج الكاتب.

نذكر ايضا نبوءة اخرى لانطونان أرتو: ان مسرحا يخضع فيه الاخراج
والتنفيذ ، أي كل ماهو مسرحي بالفعل ، للنص هو مسرح اغبياء ومجانين
ونحويين وبقالين وشعراء مزيفين ووضعيين . انه مسرح غربي . ان على
المسرح باعتباره فنا مستقلا ، ان يتميز عن النص والكلام والادب وكل
الوسائل المكتوبة والثابتة ، وذلك كي ينبعث او يحيا.

وهكذا فقد فرض المسرح نفسه باعتباره مشهدا محسوسا ليس من
واجبه نقل النص او نشر الكتابة ، وذلك كي يتميز عن الادب والسينما
ويبرز عنفه الاولي . وعبر هذا الانتشار في كل الاتجاهات اهمل المسرح
الكتاب وولد المسرح الكامل الذي حلم به أرتو انتصار الاخراج وتقلص دور
النص بالتدريج في عالم انخرفت فيه المطالبة باستقلال المسرح الى مطابقة
بالاكثفاء بالذات ، واصبح عالم المسرح جزيرة معزولة مع كل الانعكاسات
التي يجرها منطق الجزيرة (نظام الحماية) ، كما اعترف بذلك فينابير :
خلال الثلاثين سنة الماضية ، استطاع المسرح ان يقطع كل علاقاته مع
الادب . ومن خلال ذلك قطع علاقاته مع عالم الثقافة كله ولم يكن يتوقع
ذلك ، لقد حدث كسر او انشقاق ثم انحراف وتحول المسرح بذلك الى
جزيرة !

هـ - المسرح المعزول :

نلاحظ هذه العزلة في ميادين عدة :

١ - لقد انفصل الكتاب عن المسرح ، وهذا ما استهجنه كوبر
قبل الحرب : « اقول ان الكتاب يزددرون المسرح » . قال ذلك رغم أنه

كان صديقا حميما لفاستون غاليمار الذي ساعده كثيرا في زمن مسرح « فيوكولومبي » ، ورغم انه عاش في عصر كان فيه كوكتو وكلوديل وجيرودو ينتقلون بين المسرح والادب. والامثلة الاكثر وضوحا لفترة مابعد الحرب هي : صموئيل بيكيت أولا ثم دورا - بنجي - ساروت الذين بدأوا مثل بيكيت بالنشر في الخمسينات. ولكن ما الوضع اليوم ؟ أظن استقصاء قام به ميشيل فينابير لدى ثلاثين مؤلفا ، وبتكليف من المركز القومي للآداب ان الكتاب بعيدون عن المسرح (الروائيون منهم بخاصة) وانهم يضجرون منه ولا يعترفون به او يتجاهلونه في الغالب يقول الكتاب عن المسرح :

انه عالم آخر ، مغلق ، صعب النفاذ تقريبا ، انه مقبرة بالنسبة للبعض منهم . يقول أحدهم : لقد مات المسرح تقريبا مع بيكيت . ان هذا الكلام خطأ بكل تأكيد إلا انه بشكل ذليلا واضحا ومخيفا على القطعية .

٢ - لانهتم دور النشر الكبرى بالمسرح ، فقد ماتت سلسلة «معطف ارلوكان » لدى دار غاليمار مع موت مؤسسها الناقد الصائب الراي والمستشار الادبي جاك لومارشان . كما أن سلسلة - المسرح (ت) - لدى دارشوي . قد ماتت بعد ايار ١٩٦٨ . ولم تعد دار (الأرض) - التي تولت طباعة بريشت في فرنسا - تنشر لكتاب فرنسيين بسبب حرب المواقع التي قامت بينها (وبين غيرها من دور النشر) وجمعية الكتاب والمؤلفين الدراميين ونشرت دار « ستوك » في سلسلة « المسرح المفتوح » تسعة وستين عنوانا في خلال عشر سنوات ثم توقفت . فهل كان ذلك بسبب غياب الكتاب ؟ ربما كان الامر كذلك ، وفاقا لما يقوله هؤلاء الناشرون . غير ان الرعية تأتي أولا ، فأسعار الكتب في ارتفاع مستمر ، ولا تجد كتب المسرح من يشتريها .

وتبقى بعض دور النشر الكبرى التي تنشر لكتابتها مثل دار «مينوي»
(التي تنشر لبيجي وساروت وكوليس) ودار « كريستيان بورجوا »
(مدرسة ستراسبورغ - ده تش ومدرسة غرونوبل ، بائعي والكتاب
القدامى مثل كوبي وآرابال) .

الى جانب هذه الدور الكبرى ، هناك ناشرون متخصصون في
المسرح يأخذ موقعهم منه طابعا نضاليا :

● دار « مقدمة المسرح » التي تأسست عام ١٩٤٥ وتنشر عشرين
مسرحية في السنة وذلك بالتعاون مع المسارح ومع شبكة من ثلاثة آلاف
مشترك منتشرين في جميع انحاء العالم .

● « المسرح المفتوح » : تنشر هذه السلسلة أعمالا جديدة وهي
تهدف الى مساعدة الكتاب الجدد على اقبال أعمالهم الى المحترفين .

● « مسرحية » تنشر بين ثماني الى عشر مجلدات في السنة
وتتبنى مختلف أعمال الكتابة المسرحية وكذلك أندية الكتاب في منطقة
« شار تروز » في « فيلنوف - لي - أفينيون » .

● « أوراق » وهي أحدث دور النشر المسرحية ، تأسست في نيسان
عام ١٩٨٥ ونشرت سبعين عنوانا في ثمانية عشر شهرا بمعدل ألف وثلاث
مئة نسخة من كل عنوان .

وعلى الا نبقى الشعور بالعزلة الذي ينميه ضعف دور النشر
الصغيرة هذه وهامشيتها ، أضف الى ذلك العدد القليل من النصوص
الذي ينشر في كل عام وانخفاض المستوى .

٣ - تتابع وسائل الاعلام الخط نفسه ، فتتراشق زوايا المسرح
والكتب الكرة . بعض كتب المسرح تقتصر على العرض الزمني للمحاولات
والبعض الآخر يتابع الاحداث الاتية للمسرح . اما التلفزيون فيجهل كل

شيء عن المسرح والمؤلفين المسرحيين ، الذين لا يدعون أبدا الى البرامج الأدبية . كما أن مسؤولي البرامج لا يشترطون أبدا المسرحيات . والحال كذلك مع الاذاعة . فرغم وجود عدد من المسرحيات الجديدة المسجلة ، ليس هناك من خطة شراء ، كما هو الحال في المملكة المتحدة .

و - كتاب اليوم :

لقد تشكل الكاتب المسرحي اليوم من العناصر التي تحدثنا عنها :

١ - فهو ، في الوقت نفسه ، ضحية الثورة التي سلمت السلطة للمخرج ، خاضع يقدم ملاحظات بدل تقديم مسرحيات . وثمر هذه الملاحظات الضعيفة عبر قريال الاخراج فتعدل وتجانس وتبذل ، فلم يعد الكاتب ذلك الاله المقدس ، انه عامل ، عامل فني يصنع نصا .

٢ - يحمل المؤلف العبء الاقتصادي للمسرح . فبسبب الوضع المادي لاتجد مسرحية تحتاج الى عدة ديكورات أو سبع الى ثماني ممثلين طريقها الى الظهور ، ولا تتجاهل الكتاب هذه المواقف بل يلحظونها في كتاباتهم فالاماكن قليلة جدا يسهل التعبير عنها مسرحيا ولا يتجاوز عدد الممثلين اثنين الى ثلاثة ، انها مسرحيات معقولة من مختلف الواجه .

٣ - العنصر الثالث الذي يزيد من تأثير العنصرين الاولين .

لقد اظهرت استقصاءات عدة ان الكتاب المسرحيين قد انشقوا في غالبيتهم عن البيئة المسرحية (رجال مسرح ، مساعدو مخرجين ، ممثلون) فقد حل الزملاء والرفاق محل الشعراء مما ادى الى انخفاض المستوى العام ، وقد ساعد على ذلك انكفاء الكتاب على ذاتهم على المستوى المسرحي فعالجوا الحالات الفردية واقتصروا على المرج العالي . وقد شكل هذا الامر خطرا حذر منه دولن في الاربعينيات اذ قال : « يجب أن نعالج أولا الموضوعات الحديثة الكبرى ، ان عادة معالجة القضايا الصغيرة والدقيقة تؤدي دوما الى التقرم » .

□ معنى الكتابة الدرامية في فرنسا □

يحمل المؤلفون في أبنائنا هذه كل ثقل المسرح على كاهلهم حتى يستمروا في الكتابة . فتكتب مسرحيات البوليفار اليوم لنجمة واحدة ويفقد بذلك المؤلف كل أمل في أن يكتب بحماس . وهناك كتاب آخرون يدعون الكتابة لمسرح أقل سخفا وتقليدا ويقتصرون على معالجة القضايا البسيطة ويقدمون توزيعات بسيطة كتبت على شكل حوارات تعرض حياة خاصة فينقدون بذلك العمق والجنون وتتجسد مأساتهم في فقد هذين الأمرين .

وباستطاعتنا إذن أن نشر السؤال التالي مع فينايفر :

« هل بقي في هذا المشهد كتاب مسرحيون ينتجون نصوصا ذات وجود مستقل ؟ » يجيب فينايفر نفسه : « حتى لو كان هناك هذا النوع من الكتاب ، فإن من الصعب تجديدهم في الظروف الحالية ؟ » وذلك لسببين اثنين ، في رايه : النقد الذي يهتم كثيرا بالعروض المسرحية القائمة والمخرج الذي يستخدم المسرحية بدل أن يخدمها ويتابع « إبداعه » عبرها .

هذا مادفع فينايفر ، من خلال ردة فعل طبيعية ومصلحية ، الى اعطاء النص كل صلاحياته : « إذ يحتاج النص الجديد كي يعرف بنفسه الى أن ينتج بشكل بسيط ومباشر ، وهذا أمر لا يستطيع مخرج القيام به اليوم . وبكلمة واحدة يحتاج هذا النص لان ينتج دون أن يخرج . » وأجاب جوفي ، صديق النصوص الكبير ، وبشكل مسبق : « ان النص هو أولا عملية تنفس ويتمثل فن الممثل في ان يتساوى مع الشاعر في عملية تشابه تنفسي يصل في بعض الاحيان الى التطابق مع النفس المبدع » . ولقد عرف فينايفر هذا الأمر حين أخرجه لاسال مثلا . ومن الثابت انه اذا كان الإخراج يزول فإن النص يبقى ، ومن الصحيح أيضا انه من خلال عملية إخراج مشهد لانميز بين ما يعود للنص وما يعود للمخرج . وما يعود

□ محن الكتابة الدرامية في فرنسا □

للممثل الخ .. وهذا واضح في أيماننا هذه أكثر من الماضي فقد تعود الجمهور أن ينظر للمسرح على أنه كل متكامل فهو لا يأتي ليسمع مسرحية بل ليرى مشهدا .

ومع ذلك نستطيع ان نقدم قائمة بالعناصر التي شكلت تاريخ المسرح في العشرين سنة الاخيرة :

١ - أزواج المخرجين والكتاب : فانسان - دوتش - ولاسال - فينافير وفيتس - كاليسكي وريجي - ساروت وشيرو - كوكتس ولافودان - بايتي وجيرونيتس - مانيان ومتوشكين - سيكوس .

٢ - الكتاب المخرجون الذين يعرفون لعبة القطة والفار : مسرح « الآكواريوم » ، بلانشون ولامسال وبينيديتو وفيريل ودوتش وفاليتي وبابان ولافودان وتيلي .

٣ - الكتاب الذين يكتبون عن المسرح وتجاوزوا العشرين سنة من عمرهم والكتاب الذين يكتبون منذ زمن بعيد وبشكل مثير : دوراوساروت وبنجي وغوايوتات وريزفاني .

٤ - شعراء الكلمة يحملون مشعل الفن الالقيائي ويتأرجحون بين الامتاع والفنائية : فوتيه وآرابال وبيدو وكلافيرت ودوبلار .

٥ - وأولئك الذين لا يمكن تصنيفهم الفاضون المتميزون : كوبي وفينافير ونوفارينا .

ز - التجديد :

لنلاحظ أخيرا أولى معالم التجديد :

١ - من غير الممكن تعداد المسرحيات « الادبية » المأخوذة عن روايات مثل « الأنسة إليزا » لشنيتلر او « رسالة الاب » لكافكا . حين أطلق فيتس هذه الحركة من خلال مسرحية « كاثوبين » (اقتباسا عن « أجراس

بال « لأراغون » ، تلمحنا فيها شيئا من عدم الثقة بالكتاب . غير أننا إذا نظرنا بعمق أكثر إليها ، مع الأخذ بالاعتبار الفارق الزمني ، فإنها تبدو اليوم إحدى لمحات العودة إلى النص وإلى الكتاب .

٢ - وهناك مظهرا آخر : انه ازدياد الطلبات المقدمة إلى المؤلفين من قبل الفرق والمخرجين والمؤسسات مثل : مهرجان أفينيون والمنح التي يقدمها مسرح « شابو » للكتاب الذين يؤلفون أولى مسرحياتهم وكذلك برنامج مسرح « الكولين » القائم على الأعمال المعاصرة ، وازدياد الأسابيع المخصصة للكتاب المعاصرين (ديجون وبواتيه) ونجاح كبار المؤلفين « الجيران » في فرنسا مثل المسرحي الألماني (الشرقي) هانز مولر والنمساوي توماس بيرنارد .

٣ - هناك مظهر ثالث حاسم : أنها عودة الوعي إلى المخرجين رغم ان البعض منهم لم يكن فقدته تماما - يقول باتربس شيرو : « حين نقوم بالإخراج فإننا نسحق دوما جزءا من النص . ولكن بعد مرور عشرين سنة أقول : ان الشيء الذي هو النص نفسه . » لم يكن شيرو الوحيد الذي فكر وعاش هذه الطفرة أو هذا التضج . يتحدث أنطون ليتس عن الإخراج باعتباره فنا للترجمة .

وكما أن علينا ان نعيد ترجمة النصوص القديمة فان علينا ترجمة نصوص الحاضر التي هي عبارة عن « ألفاز علينا أن نجيب عنها دوما » مثل سابقتها .

لقد عاد الإخراج ليستمع إلى النص الذي « يخرق جسد » الممثلين ، ويعود النص ومرسله - الممثل - ليصبحا محوري العمل المسرحي ، ولا يعود المخرج خالقا بل يبقى قائدا على غرار قائد الأوركسترا .

٤ - مظهر آخر من مظاهر التجديد : انه وعي الممثلين . فقد أدت عودة نجوم السينما إلى المسرح (دوباردو ، ومورو وبيكولي) بطريقة ما

□ معن الكتابة الدرامية في فرنسا □

الى اعادة التوازن بين عناصر التمثيل من جهة ، كما تأسست جمعية الممثلين المنتجين التي اشتملت على اربعين من خيرة الممثلين في فرنسا من جهة اخرى . وتهدف هذه الجمعية الى انتاج مسرحيات تطلب نصوصها وتختارها وتخرجها هي او تدعو مخرجين تختارهم هي لاجراجها .

لنشر اخيرا الى ان الدولة (تحت اشراف روبر أبى راشد ، مدير المسرح ، في الفترة الواقعة بين ١٩٨١ - ١٩٨٨) وجمعية المؤلفين (المجددة) قد شجعتا هذه الحركة من خلال مواكبتها بعدد من الاجراءات المختلفة التي اسهمت مساهمة فعالة في ذلك .

— منح مكافآت الكتابة، مئة وسبعون مكافأة بين عامي ١٩٨٢ و ١٩٨٧ قدمت من قبل وزارة الثقافة لتساعد الفرق المسرحية على تحقيق متطلباتها .

— مساعدة التأليف تمنحها لجنة من أجل تشجيع تأليف النصوص المعاصرة .

— أجبرت مراكز الفن المسرحي على تخصيص ٤٠٪ من برامجها المسرحية للمسرحيات المعاصرة (رغم أننا نلاحظ أن هناك عمليات تهريب تتم من خلال « عصرنة » بعض المسرحيات القديمة) .

— تأسيس « المسرح المفتوح » الذي حمل منذ عام ١٩٨٨ اسم « المركز المسرحي الوطني » وكذلك تأسيس المسرح الدولي الفرنسي (بادارة جبرائيل غارآن) منذ سنوات عدة ، وذلك من أجل تأليف نصوص فرنسية معاصرة .

— أسس المركز الوطني للاداب لجنة مسرح عام ١٩٨٢ تقدم منحاً ومساعدات للنشر .

— أسست « جمعية الكتاب والمؤلفين الدراميين » مؤسسة بورماشية عام ١٩٨٧ (وقد مولت من خلال اقتطاع مالي يقدمه منتجو اشرطة التسجيل السمعية البصرية ومستو ردوها) والتي قدمت منجاً للمؤلفين كما خصصت مبلغاً لدعم المسرح والتأليف بالاتفاق مع (نقابة ارباب

□ محن الكتابة الدرامية في فرنسا □

المشايخ الثقافية) . وقد اقتطع هذا المبلغ من إيرادات المسارح، وبذلك ساعد المؤلفون المتوفون الكتاب الشباب بعد وفاتهم .

يمكننا ان نختتم بالقول ان هذا التحرك بشرى الى بداية العودة الى النص .

نعم ، ولكن اي نص ؟ واي مؤلفين ؟ من سيضاهي هاينر مولر وتوماس برنهارد في بلادنا ؟

انهم المؤلفون الذين يهيمون حقل المسرح بميدا عن كل تقليد اعمى للتقاليد السائدة . فلن يكونوا مقلدين للقدماء او كتابا من الدرجة الثانية او الثالثة .

ويمكننا ان نتصور ان ظهور مسرح - الرواية ووجود السينما التي تدفع المسرح الى كتابة مختلفة ، وعظيمة مسرح الصورة والانتصار الجديد للممثل ، كل ذلك سيؤدي الى ظهور كتابة جديدة لانعرف عنها شيئا الآن . اضع الى ذلك ان رجل الكلمة الاولى ، الشاعر الدرامي، سيكون في المقدمة ، هذا ما اشار اليه انطوان فيش : « ان الشاعر الدرامي الحقيقي هو الذي يحمل مسرحا في ذاته ولا يعرف ابدا كيف سيقدم او يتصور طريقة في التقديم لا يستطيع احد ان يحققها ، وهو يكتب لذلك ويقول : (تصرفوا مع نصي) . وحين يطلق هذا الامر سيستوجب بالتدريج ويحل ويجد احد الحل ، وحين سيجده سيتحول ويحول معه المسرح . ولكن سيظل المؤلف في اصل التحولات في المسرح . انا متأكد من ذلك » .

نحن نعرف انه سيكون للمؤلف دور صعب في مجتمع المسرح التجاري القاسي . لقد روى هنري بك في كتابه « ذكريات مؤلف مسرحي » كيف تجول ، في نهاية القرن الماضي ، بمسرحيته « الغريبان » خلال خمس سنوات ، من مسرح الى مسرح وقرع تسعة ابواب دون جدوى ، ووصل الى درجة الياس ، الا انه وجد اخيرا من يقرأها ويفهمها ويمثلها . لقد دخلت المسرحية الآن ضمن برنامج « الكوميدي فرانسيز » واخرجها جان بيرنانسان بشكل رائع .

كل الامال ممكنة اذن .

سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية

بقلم: ي. ف. وانتينغ
ت: عيسى اسماعيل

- عن كتاب:

Sophocles And the Theban Plays

ولد « سوفوكليس » الكاتب المسرحي الإغريقي عام ٤٩٦ ق. م . وعاش تسعين سنة . حسب ماورد في مذكرات عنه عشر عنيا بعد موته بحوالي مائتي سنة ، يمكن أن تعتبر هذه المذكرات صحيحة في نصها وروحها . ففيها صورة عن طفولة هذا الشاعر ، في رفاهية من العيش ونشأ على المبادئ الروحية والمادية السائدة في أثينا .

وعندما أصبح رجلا ، اخلص ، في خدمته للدولة ولل قضايا العامة ، وفي شيخوخته أحبط بهالة من الاحترام والتقدير .

في عصره ، كانت التراجيديا تقدم في المسرح الإثيني في الاختفالات السنوية . واحد تلك المهرجانات كان يقام في الربيع وكان الناس يحضرونه كما يحضره غرباء جاؤوا من أمكنة بعيدة .!!.. كان العرض يجري في مسرح مفتوح يتسع لحواني سبعة عشر ألف مشاهد . وكانت تلك المهرجانات مجالا مفتوحا للمنافسة بين الشعراء لتقديم أعمالهم . ولابد لهم من اجتياز فحص الاختيار للأعمال التي تعرض . فالمسرحية التي

تعرض في المهرجان ثال علامة رفيعة تضعها لجنة اختيار النصوص . وكثيرا ما كان المهرجان مجالا لعرض اعمال المؤلفين او ثلاثة . وكل مؤلف يعرض عملين او ثلاثة من اعماله . وفي أحد هذه المهرجانات عرض سوفوكليس اعماله - لأول مرة - فانطلق نجمه وبرز على أنه شاعر اغريقي تراجيدي .

ان أصل الدراما عند الافريق يمتد ، كما عند الشعوب الاخرى ، الى زمن موغل في القدم ، انه أقدم مما نراه في المكتشفات الاثرية التي تتضمن الاشارة الى نصوص مسرحية . فهذا الفن الدرامي يمتد بجذوره الى غريزة « الرواية » ، وغريزة « تشخيص » قدرة القوى الطبيعية ، ودورة الحياة والموت ، وعلاقات الماضي بالحاضر ، بالمستقبل .

ان يد الفن تمتد الى أي شيء . فالفن - وخاصة المسرحي - هو كضوء النهار الابدي .

ومن الواضح أن عناصر الرقص والموسيقى والغناء ، التي نجدها في المسرح الافريقي ، كانت ضرورية جدا لانها تتناسب طبيعة المسرح ، لان وظيفته الاولى هي التعبير عن المشاعر وتجسيد الفعل المثير ، في اطار « تشخيص » صراع الانسان مع القوى الخالدة التي يبدو أنها كانت تتحكم بحياته . ويجسد « سوفوكليس » هذا بقوله « علاقة الانسان بأكثر من انسان » .

وهكذا فهناك ميزتان في المسرح الافريقي ، كما نرى عند سوفوكليس هما : الاولى : عنصر الرقص والغناء . والثانية : البعد الديني للفكرة المسرحية . وهاتان الميزتان تنتميان الى العصر الذهبي للتراجيديات الافريقية .

ففي المسرحيات الاولى لـ « ايسخيلوس » ، لم يكن العنصر الدرامي أكثر أهمية من « المداخل الدينية » التي نراها في المسرح الحديث

□ سوفوكليس والتراجيديات الاغريقية □

فالمسرحية قصيدة « طويلة » تتلى أو تغنى من قبل « الجوقة » التي تضم شخصين أو أكثر .

وحتى عند « يوريبيدس » - وهو مبتكر « الجوقة » في المسرح فعلى الرغم من أن تلك « الجوقة » كانت عاملا مساعدا على تشخيص الافكار على المسرح ، غير أنها كانت عامل تفسير وتوحيد الاجزاء المسرحية . فالعرض المسرحي كان يدعى « الكورس » أي « الجوقة » كما أصبح يدعى فيما بعد « الدراما »

ان أهمية مسرح « سوفوكليس » تأتي من كونه عقدة الوسط في المسرح الاغريقي لانه جاء بين « ايسخيلوس » (١) و « يوريبيدس » (٢) . وعند سوفوكليس ، فان العمل المسرحي يجب أن يكون حيويا وواقعا الى درجة كبيرة . وعمل « الجوقة » أو « الكورس » ضروري جدا ايضا ، لانه يزيد من فاعلية العرض المسرحي . فالجوقة ، بما تؤديه من دور في ترديد الاغاني أو الاقوال ، ضرورية مثلها مثل الممثل الذي يجسد دورا ما في العرض . فالجوقة ، يمكن أن تقدم الفكرة الرئيسة للتراجيديات ، وهو ما كان يعتبر شرطا من شروط المسرحية الفنية « الشعرية » . فعمل الجوقة يجسد مهارة وحذا يضاف الى العرض ، ويعطيه متعة في اسلوب التقديم ، والتعليق على الاحداث .

في المسرح الاغريقي لم يكن هنالك ثمة « مصابيح » ، بالمفهوم المعاصر للكلمة . والجوقة بما تؤديه من دور ، تسد الفراغ الناجم عن عدم وجود تقنيات في الاضاءة والصوت ، ، لانها تردد ، أحيانا ، الافكار الهامة في المسرحية ، فيصل صوتها الى الصفوف الخلفية وتشدها الى العرض .

وموقع « الجوقة » على المسرح يساعدها على أداء هذا الدور . فمكانها على المسرح الاغريقي هو بين الجمهور وبين خشبة المسرح المخصصة للممثلين . فهي تأخذ مكانها على منصة خاصة بها .

فدور الجوقة - وهذا ما اهتم به كثيرا سوفوكليس - هام جدا لانه يعطي العرض حيوية ومتعة ، ويسرع أحداثه ، فالجوقة في «أوديب ملكا» أو في « أنتيفونا » هي التي نخبرنا عن مشاعر الملك أوديب ، ونحن المشاهدون - يفترض اننا المواطنون الاثينيون ، نرى استشهاده « أنتيفونا » حيث الصراع يتأجج ، علنا ، ويخضع لتفحص وتقص من قبل الجمهور - الذي هو من اتباع الملك .

والتناقض ، سمة هامة أخرى ، من سمات هذا المسرح . ففي تراجيديات « أنتيفونا » ، نرى « الجوقة » تعبر عن خضوعها واجلالها للملك « كريبون » ، وهي تؤنب أنتيفونا التي وصلت الى ابعاد حدود الجراة ، ولو بشكل متعثر ، لتفضح القانون العام السائد ، وقد كانت ضد السلطة وأغاني الجوقة ، تظهر للمشاهدين على انها غريزية ، ولكن - حتى أفراد الجوقة - مدركون لحقيقة الموقف ، كما ندركه نحن بوصفنا مشاهدين . فحقيقة المأساة اعمق بكثير مما نرى ، لان القضية تتعلق بقضيتين لأرادتين متناقضتين .

وكل ارادة منهما تظهر انها مخلصة لمبدأ « الخير » بحد ذاته . وكل منهما تؤكد اخلاصها لهذا المبدأ وعدم الرافة في مواجهة الارادة الاخرى . واخيرا نصل الى درجة تنكسر فيها احدى الارادتين ، في مواجهة الاخرى حيث تقع الكارثة على الطرفين معا . ومع ذلك نرى استحسان « الجوقة » للنتيجة التي تملئها الضرورة الدرامية للصراع بين الطرفين . هكذا هو الصراع بين « أنتيفونا » و « كريبون » .

فالمأساة ، هي مأسأتنا كمشاهدين وكمواطنين في « أثينا » . فأفراد الجوقة يمثلون المشاهدين ، لانهم يمثلون دور « الرعية » . لذلك فالمشاهدون يمثلون المسرحية ، ويشاهدونها .. ايضا .

□ سوفوكليس والتراجيديا الاغريقية □

ويتغير موقف « الجوقة » تبعاً لتغير الاحداث ، وهذا ما يحصل لهذه الشخصية او تلك ، كما يحصل ، تماماً ، في الحياة العادية . لكن المأساة لا تنتهي بهذه الصورة السريعة .

فالقصة لم ترو بالكامل ، اذ لابد لنا من ان نرى القصة بكامل جوانبها وتفرعاتها ، وهي تطرح على بساط البحث بشكل منصف ، على الاقل من حيث الشكل . وتنمكس القصة في نفوسنا - كجمهور - دون ان تكون مجزأة ، بدون اثار عاطفية في البداية .

فالجوقة ، في فترات انشادها ، في اثناء العرض المسرحي ، تطرح المقاربة الدينية للفكرة المسرحية التي كما - ذكرنا في البداية - تشكل عنصراً ضرورياً من عناصر المسرح الاغريقي وبالتالي المسرح السوفوكليسي . « نسبة الى سوفوكليس » .

يبقى ان نلاحظ بعض النتائج المترتبة عن المقاربة الدينية . لفكرة المسرحية . فالاغريق استطاعوا ان ينتجوا مسرحيات من الحياة العادية ، التي نرى فيها الوجوه المأسوية لطموحات الانسان ونرى « الضلال » - الذي يجب ان يصور بقوة - ضد الواقع الراهن .

ولكن العرض المسرحي يتطور ويتبدل ، بشكل بطيء ، وتبقى الحقيقة كما احدثت او كأنها بديهة متعارف عليها . فالعمل المسرحي يجب ان يخبر قصة جرى اعدادها للتو من الماضي الاسطوري او البطولي . وبما ان المشاهدين تأسرهم الاحداث الرئيسة للقصة ، والطريقة التي اعدت لتمثل فيها . فان الاحداث تتلاحق بسهولة حسب الموقف . وانتباه الحضور لم يكن ، بالاصل ، ينشد الى عنصر الرغبة والتشويق فحسب بل ان هناك موقفاً لا يدعو الى فضول عابر فحسب ، بل الى تفكير عميق بحقائق الكون الخالدة . وفي الجانب التقني للعمل المسرحي فان ذلك يعطي الكاتب المسرحي سلاحاً فعالاً ليطرح « سخريته المسرحية » . وهكذا فعل

سوفوكليس ، بمهارة متميزة ، حيث يمكن للجمهور ان يحكم على كل عمل في المسرحية ، وعلى كل كلام ، من خلال معرفته السابقة بالموقف المسرحي المشار امامه .

وبماكاننا ان نتخيل الجمهور الاثيني يصفي باهتمام . لان المسألة مسألة « استماع » لما يقال اكثر مما هي مسألة « مشاهدة » الاحداث على الخشبة . ولابد ان نضيف ان المبرح الاغريقي وخاصة سوفوكليس قد شهد اهتماما بالديكور وبعناصره التي كانت تنفذ بعناية مفرطة . فقد كان الديكور مكلفا .

والجمهور الاثيني ، الذي كان يستمع الى مأساة ما .

يشق ، وينتقد مايراه غير مناسب ، وربما يصدم بمعالجة المؤلف للموضوع المطروح . ولكن يبقى للمسرح وظيفة اخرى هامة ايضا وهي ان المسرح يحافظ على تلك القصص القديمية ويحفظها حية حيث يمكن للمشاهدين من الجيل الجديد ان يتعرفوا عليها ، والتي ربما تقدم لهم للمرة الاولى من خلال المسرح .



واذا اخذنا مسرحيات سوفوكليس « اوديب ملكا » و « انتيغونا » و « اوديب في كولونوس » ، فاننا نرى انها مشتقة من رواية واحدة ، اسطورية ، تعنى بالبلاط الملكي لـ « الشيبس » (٣) ، وهذه المسرحيات تمثل الحكم المستمر لعائلة ملكية واحدة .

ولكن لابد من الحذر ، فهذه المسرحيات ، وان كان موضوعها واحدا غير انها لم تمثل ولم تكتب مع بعضها البعض كما يبدو لنا من خلال تسلسل أحداثها . فهي في الواقع كتبت في فترات زمنية متباعدة من

حياة الشاعر سوفوكليس . ويبدو تاريخ كتابة هذه المسرحيات ، كما يلي :

- انتيفونا ٤٤٢ - ٤٤١ ق.م
- اوديب ملكا ٤٢٩ - ٤٢٠ ق.م
- اوديب في كولونوس ٤١٠ ق.م - قبل وفاة سوفوكليس .

فالتسلسل الذي تبلى فيه هذه المسرحيات لا يشكل ثلاثية بالمعنى الذي اشرنا اليه سابقا ، وحتى من حيث المضمون الداخلي الذي نظرائه يوحداه . فالحقيقة ان كل مسرحية من هذه المسرحيات تشكل « موقفا » في تاريخ العائلة الاوديبية ، ففيها لاتجد الفكرة الموحدة او المعالجة الموحدة بينها . وما عدا الربط الواضح بينها من حيث معالجتها لتلك العائلة الملكية ، فان كل واحدة منها فيها مقاربة لمشكلة ما . اما الاختلاف بينها في التفاصيل الثانوية ، فهو كبير جدا ، وهناك تباين زمني في حياة الشخصيات . فمثلا نرى « كزيون » الذي يجب ان يكون - على الاقل - عجوزا مثل حفيده « اوديب » يتحدث عن نفسه وكأنه من جيل آخر مختلف تماما . والرجل العجوز في « اوديب في كولونوس » يبقى عجوزا جدا في « انتيفونا » .

ولكن دور العجوز في هذه المسرحية الاخيرة ، دور اب في منتصف العمر ، قوي البنية ، وهو اب لابن شاب كان قد خطب الفتاة « انتيفونا » . ففي هذه المسرحية نرى الصراع البسيط . فالملك ، يبدو بكامل اخلاصه لمسؤولياته ، من أجل سلامة الدولة . ولهذا فهو قد أصدر - بدون أدنى رحمة - قرارا بمعاقبة من تنكر للقانون . وهذه المرأة - انتيفونا - عندها فهم لما يجري ، وهكذا تحدث امر الملك فحكم عليها بالموت . وهنا يبدو الصراع كافيا . والمأساة ليست في الاستشهاد من أجل الحق الذي يغطيه الخطأ الواضح . ولكن على المدى البعيد يبدو الامر أكثر مأسوية ، وفي

أوقت نفسه يبدو الأمر مضحكا إلى حد ما لأنه يمثل تناقضا بين مبدآن كل منهما يدعي ارتباطه بقضية « الحق » : حق الملك في حماية العرف والقانون الموجود ، وحق الناس ، ومنهم أنتيفونا ، في تعرية الخطأ الموجود . فكل طرف منهما لديه تبرير لما يقوله ويفعله . وكل منهما يحجبه عناده الأعمى عن رؤية كفاءة الطرف الآخر ، المضاد له .

ولكن ليس ذلك هو كل ما نراه . فهناك ما هو أكثر : هناك شخصية ثالثة تقف بين هذين الخصمين ، ويسبب لها هذا الصراع مأساة كبيرة ، فترى نفسها في المحرق !! . هذه الشخصية هي - الرجل الشاب - الذي كان خاطبا لـ « أنتيفونا » ، ابن الملك . وكان يبجل تلك المرأة لجراحتها وورعها . وهو ، في الوقت نفسه يحترم أباه وفي شوق ليستمر في طاعته واحترامه لمركزه . غير أن هذا الشاب اتخذ موقفه ، عندما رأى أن قيادة الدولة تدار بشكل خاطئ ، وهذا يمثل « كارثة كبرى » بالنسبة له وللإغريق أو الأثينيين . والتضحية بأمراء ، عند الملك ، يبدو أمرا بشكل أقل قدر من الكارثة !! . غير أن الملك يعود فيتعرض للتعنيف والانتقاد بل والازدراء بسبب فقدانه لابنه .

فهذه المأساة الثلاثية الجوانب : للملك الذي أصابه ما أصابه . وللمرأة التي يخضعها الملك لأمره في النهاية . وللشاب الذي يعيش تناقضا بين واجباته كابن الملك ، وكخاطب ومحب لـ « أنتيفونا » .

وهنا تبدو وظيفة الجوقة ، وهي شرح ما يجري ، بالتدرج ، حيث التوصل إلى القانون الإلهي ، الذي ، وحده ، يمكن أن يضبط بمقاييس الإرادات البشرية المتناقضة والناقصة ، وهو - القانون الإلهي - القادر على ضبط كل شيء : العقل ، الطموح ، السلطة .

● وحتى الحب نفسه يجزئ الإنسان ، غالبا ، إلى الشر كما يقوده إلى الخير .

وبالعودة الى اسطورة « الثيبس » فان سوفوكليس في انتاجه لـ « اوديب ملكا » قد قدم العمل الالهي في حياته ، حسب اعتقادنا . فهو العمل الالهي في لائحة اعماله التي وصلنا منها سبع مسرحيات (٤) ، من اصل اكثر من مائة مسرحية نسبت اليه .

وذلك ما قاله - ارسطو - الذي اعتاد ان يضع هذه المسرحية تحت ابطه لانها نموذج للكمال في التراجيديا الاغريقية .

وباختصار ، فان عظمة هذه المسرحية تكمن في الدمج بين الحكمة المعقدة ، بشكل لاغبار عليه ، وبين الادراك الاكثر عمقا للدافع والظرف اللذين يمر بهما الانسان في حياته .

فهذه التراجيديا قصة سوء الطالع الذي يقع على رجل ليس له اخطاء استثنائية او حسنات استثنائية . فالقصة تخلو من ذلك منذ بدايتها . فهنا نرى القمص - هذيم الراقية في طريق الانسان ، حيث ربما كان من الممكن لهذه الاخطاء والحسنات ان توازن تصرفاته ، في مواجهة الامور في بعض الصدف غير المحسوبة ، وان تجعله ينهض مما وقع فيه من انهيار وعجز ، وذلك بواسطة « عظمة الروح » التي يحتمل ان تجعله في موضع اختبار لقواه الداخلية .

فالتعقيدات الدينية والانثروبولوجية في هذه القصة - التراجيديا ، تقدم حقولا مثمرة ومتميزة للبحث والتحري للدارس الخبير . كما ان القارئ ، متوسط الثقافة ، سوف يجد فيها مكافأة له لانه سوف يدرس من خلالها ، مصادر انسانية للمرح .

فاوديب لطيف جدا في حياته المرفهة ، وواثق جدا من اهليته ، ومستعد جدا لان يأخذ قراره ، ومستعد جدا لان يلقي باللوم على الغير عندما « يهتز » باقتراب مشكلة ما . فهو غير ملزم بتقديم عمل غير سار . وهو ليس منهزما في طلب الحقيقة ، مهما كلفه ذلك من ثمن . وهكذا

نراه متقادا الى ذروة العاطفة ، حيث عذاب الروح والجسد معا . وفي النهاية نراه يعود للخضوع للامر الواقع ، للاستقالة . وهذه الصورة النابضة الكبيرة ، لهذا الرجل ، تحيط بها مجموعة من الصور الاخرى ، ليست اقل حيوية منها ، فليس هناك ما يضاهاى هذا الموقف الدرامي في المسرح الاغريقي ، وربما ليس هناك ما يضاهاه في أي مسرح آخر .

اما الجوقة ، التي تمثل دور المواطنين ، اتباع اوديب ، فهي متورطة بشكل يائس ، في الاحداث المرعبة . وهؤلاء الاتباع مرتبطون ، الى درجة كبيرة بما يجري من احداث ، ومزاجهم يتبدل سريعا بتبدل سير الاحداث واعضاء الجوقة مرتبطون بوقوع شر لابد منه ، ولكن لا يزال لديهم بعض الامهال لتنفيس الهدوء على وجوههم .

وفي كلماتهم الاخيرة نجد اليأس والكآبة تقول الجوقة :

[من السعادة هذا التاج ،
والجزء الاكبر منه هي الحكمة .

وآلهة الرب امتدت اليه ، ايضا .

هذا هو القانون ،

ان نرى القلب مكسورا من الكبرياء .

فنحن نتعلم ، فقط ، عندما نصبح كبارا في السن] .

وكلمات « اوديب » الاخيرة التي اكمل بها سوفوكليس الاسطورة

تتضمن مثل هذا الحزن واليأس . فأوديب ، بالفعل ، لا يموت سعيدا .

ولكن مانراه في « اوديب في كولونوس » (٥) مختلف تماما ، حيث اوديب قد

تقاعد بعد تحمله اعباء المسؤولية زمنا طويلا . وهو مدرك للفضيحة في

السلوك المزدوج ، وهو يتوهج بالفضب القديم بسبب ابنه الثائر عليه ،

وبسبب عمه المخادع له . لكنه يمتلك احساسا بأنه رمز مقدس ، وانه

يتنحى جانباً ، غير أنه رمز للمعاناة التي يجد فيها الآخرون الإخلاص والفداء . وهو ، كما يعتقد ، يستحق نهاية خاصة ورائعة ويستحق أن يذهب عن الدنيا « دون حزن أو عذاب . بل أكثر روعة من أي شخص آخر » .

والجو العام لهذه المسرحية مزيج واحد من الخشونة والصرامة . وفيها يتقدم الحدث ببطء ، والحبكة لا تنفجر ، إلى حد ما ، وفيها نرى تأثير الفروض الدينية ، حيث يشعر القارئ الحديث بالصعوبة في فهمها . فكل شيء يبدو جميلاً حيث المناخ المحلي الذكي الرائحة . وهذا المكان ، في الواقع ، مأهولاً موطن الشاعر سوفوكليس في « كولونوس البيضاء » .



يقول الدكتور ج. ت. شيبار عن التراجيديات الإغريقية « من الصعب أن تفسر ، من المستحيل أن تترجم ، أنها تعشَل في أرقى أشكالها في مسرح سوفوكليس » .

ولعل أهم ما يجب أن يقوم به الدارس أو المترجم للتراجيديات الإغريقية هو أن يقدم نصاً مسرحياً قابلاً للتمثيل على خشبة ، وأن يكون مقروءاً ، عندما يترجم . ويبدو - كما يقول الدكتور شيبار (١) « من الصعب جداً ، أحياناً ، أن نجد كلمة أو تعبيراً في اللغة الانكليزية يعبر بدقة عن بعض الكلمات أو التعابير في النص الأصلي المكتوب باللغة الإغريقية » هذا ما نقوله على صعيد النشر أحياناً ، فكيف يكون الأمر على صعيد الشعر ؟! يبدو الأمر هنا أكثر صعوبة .



إن المكان المناسب للدراما ، يقع على خشبة المسرح . فالتراجيديات الإغريقية ، باعتبارها مسرحية عظيمة ، لابد من تقديمها على خشبة المسرح من خلال مناخ مسرحي ، مختلف تماماً عما قدمت فيه قبل آلاف السنين .

ويبدو ، والحالة هذه ، أن من يرد تقديم عرض للتراجيديات الاغريقية ، وخاصة لاعمال سوفوكليس ، يجب ألا يكون مشبط العزيمة أبدا . بل يجب أن يكون مدركا للحالة المادية للمسرح الاغريقي القديم . فذلك المسرح كان عبارة عن بقعة مفتوحة دائرية في الهواء الطلق ، مزودة بمنصة للرقص يمكن للجوقة أن تتحرك عليها . وهناك منصة أعلى من الاولى يتحرك عليها الممثلون وهذه ترتفع بضع خطوات عن منصة الجوقة وخشبة المسرح تفضي الى غرف داخلية من أجل استراحة الممثلين .

أما الثياب ، عند الممثلين ، فكانت تصمم بشكل رسمي كما يرتدي الملك والحاشية ، كي تحدث تأثيرها المطلوب في نفس المشاهد . وقد اعتاد الممثل أن يرتدي قناعا من شأنه أن يضفي تأثيرا كبيرا ومبالغة في اظهار خصائص الدور الذي يؤديه . أما الزمان والمكان ، المتوفران لنا في هذا العصر ، فانه يبدو ان الصعب ، فيهما ، أن نجد المسرح المفتوح وأن نمثل كما اعتاد الاغريق أن يفعلوا . ولا ننسى هنا بعض التجارب الحديثة لتقديم المسرح الاغريقي كما كان يقدم تماما . غير أن تلك التجارب قليلة . ومنتج المسرحية الاغريقية ، في هذه الايام ، ربما توفرت لديه امكانيات مادية كثيرة في عمله . فهو قد يتمكن من تقديم مشهد واسع على خشبة واسعة جدا . ويمكنه الاستفادة الى حد كبير من التقنيات الحديثة المتوفرة ، كالاضواء الكثيفة ومكبرات الصوت ، والستائر (وهذه الأخيرة لم تكن موجودة عند الاغريق لفصل المشاهد عن بعضها ، بل كانت المسرحية تقدم دون أي انقطاع) .

والجوقة ، في المسرح المعاصر الذي يعنى بتقديم الاعمال المسرحية الاغريقية يمكن أن تكون صغيرة - شخصان - أو كبيرة العدد - أكثر من شخصين . فالفهم أن تكون كلمات الجوقة مفهومة .

□ سوفوكليس والتراجيدين الاغريقية

والعبارات يمكن ان تردد من قبل افراد الجوقة ، او من قبل بعضهم حسب مفتضيات الموقف والمشهد ، بما يخدم الوظيفة المسرحية .

اما الموسيقى ، المرافقة للاحداث المسرحية ، فكانت أيام الاغريق تعزف على آلة وحيدة ، خشبية ، او على خيط مشدود . وكانت تعطي اشارة موسيقية تعلن بدء العرض ، كما تعلن نهايته . وهنا نذكر أن التجارب الحديثة لتقديم المسرح الاغريقي - الشعري - تعتمد على ممثلين قادرين ، يلقون كلامهم الشعري في الابقاع .

فالتطور المعاصر للمسرح يمكن من انتاج عروض مسرحية اغريقية من خلال جيل جديد من الممثلين والمخرجين .. والمشاهدين أيضا .



<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

عن كتاب : Sophocles, The Theban Plays

هوامش :

- (١) ايسخيلوس : ٥٢٥ - ٤٥٦ ق.م شاعر ومسرحي اغريقي .
- (٢) يوربيدس : ٤٨٥ - ٤٠٦ ق.م شاعر ومسرحي اغريقي .
- (٣) التيبس : Thebes البعض يترجمها « طيبة » (المترجم) .
- (٤) مسرحيات سوفوكليس هذه هي : اوديب ملكا ، اوديب في كولونوس،انتيفونا، بنات ترافيس ، اياس ، فيلوكتيتس ، اليكسترا .
- (٥) كولونوس Colonus : البعض يترجمها « كولونا » والاصح كما نرى (كولونوس) وهذا مايراه الدكتور احمد عثمان في كتابه « الشعر اليوناني » - عالم المعرفة (المترجم) .
- (٦) Shebbar شيبار : باحث مسرحي انكليزي متخصص بالسرر الاغريقي .

نيكولاي غوغول والمسرح ..

بقلم: غولفلينتنتينكو
ت: د. ممدوح ابوالوحي

حازول نيكولاي غوغول (١٨٠٩ - ١٨٥٢) ، اثناء كتابته للقصص ، الكتابة بالوقت ذاته للمسرح . فلقد أبدى اهتمامه بالمسرح منذ شبابه . وحافظ على حبه للمسرح طيلة حياته . وقد فهم أهمية المسرح كفن جماهيري ، وشكل المسرح بالنسبة له قوة كبيرة ، وللمسرح برأيه أهمية كبيرة في مجال التربية الاجتماعية . « منصة ، يلقي منها لمجموعة كبيرة من الناس درس حي »

« المسرح أبدا ليس هدرا للوقت ، وليس عملا فارغا » يؤكد نيكولاي غوغول - اذا اخذنا بعين الاعتبار ، انه يتسع لجمهور ، يزيد عدده عن خمسة آلاف ، أو ستة آلاف متفرج ، وان هذا الجمهور غير متجانس ، ومع هذا قد يهتز بكامله ، أو قد يبكي كل واحد فيه ، أو يقهقه الجميع بصوت واحد . انها منصة ، يمكن منها ان يقال للعالم الكثير ، من الكلمات الطيبة . « (١) »

ومن الجدير بالذكر ، ان المسرح الروسي ، في مطلع الثلاثينات ، في القرن الماضي ، كان في حالة يرثى لها . فعرضت آنذاك على المسرح الروسي

□ نيكولاي غوغول والمسرح □

مسرحيات وطنية ، ولكنها خالية من كل "قيمة فنية كتبها مسرحيون من أمثال كوكولينك ، وبوليفوى وأما مسرحيات فونفيزين ، وكريلوف ، وغريبباف ، فلم تعرض الا قليلا وكانت تلاقي المضايقات . فعلى سبيل المثال كوميديا « ذو العقل يشقى » ، التي ألفها المسرحي الروسي المشهور غريبباف (١٧٩٥ - ١٨٢٨) ، ما بين عامي ١٨٢٢ - ١٨٢٤ ، والتي عرضت للمرة الاولى في عام ١٨٣١ ، ونشرت في عام ١٨٣٣ ، لم تعرض الا قليلا ، علما بأنها من روائع الادب الروسي المسرحي .

انتقد نيكولاي غوغول المسرح الروسي آنذاك انتقادا لازعا لفراغه الفكري . وطالب بتحرير المسرح من المسرحيات الاجنبية . ونادى بعرض المسرحيات الروسية ، التي تصور الحياة الشعبية .

« اعرضوا الطبايع الروسية ، الروس المحتالين ، والغرباء بتصرفاتهم فيقبل عليها الجمهور . » (٢) لان المسرحيات الاجنبية بعيدة عن عالمنا ، وعن حياتنا وشهواتنا المعاصرة وحاجتنا الغريبة العجيبة . المسرح في وضعه الحالي يكذب علينا بكل قحة ، لانه يصور حياة تختلف عن حياتنا .

اهتم نيكولاي غوغول اهتماما خاصا بالكوميديا ، وراى ان الكوميديا الروسية ، آنذاك ، تثير السخرية بوسائل رخيصة ، مع انها يجب ان تثير الضحك بصورة طبيعية ، ودون ابتذال ، وتصنع . وتستطيع الكوميديا القيام بدورها ، عندما تنتقد كل ما يتعارض مع العقل ، وما يتناقض مع التصرف الانساني ، وعندما تفضح العيوب الاجتماعية .

فكر نيكولاي غوغول بكتابة الكوميديا الجيدة في شباط عام ١٨٣٣ ، فكتب حول ذلك الى بوغدين : « اخذت عقلي الكوميديا ... عندما كنت في موسكو ، واثناء السفر ... لم استطع التخلص من التفكير بها . ولكنني حتى الآن لم اكتب شيئا . يوجد لدي موضوع الكوميديا ، وكتبت عنوانها ،

وهو « فلاديمير من الدرجة الثالثة » ، وتتضمن الكثير من السخرية والفكر والفضب . ولكنني توقفت ، عندما رأيت قلبي يكتب حول امور ، لن تسمح الرقابة بعرضها او بنشرها . وان لم تعرض فما الفائدة من تأليفها ؟ الدراما تعيش فقط على خشبة المسرح . ولذلك لا بد من تأليف كوميديا عادية ، لا تؤذي احدا . ولكن مافائدة تلك الكوميديا ، التي لاتعرض بفضب للحقيقة ؟ « (٣) .

ولذلك لم يستطع نيكولاي غوغول انهاء كوميديا « فلاديمير من الدرجة الثالثة » . وكتب بعض الفصول المسرحية مثل « صبيحة رجل عملي » . وحال خوفه من الرقابة دون كتابة كوميديا حول كبار الموظفين في العاصمة .

مسرحية الزواج :

صدرت مسرحية الزواج في عام ١٨٤٢ ، وسخر نيكولاي غوغول في مسرحيته المذكورة من الاوساط التجارية ، ومن سكان المدينة ، ترمز شخصية اغافيا تيخونفنا الى العروس ، التي تبحث عن عريس ، وترمز شخصية العريس بوكولسين الى العريس المتردد . وتشبه بموضوعها وبشخصياتها مسرحيات المسرحي الروسي الشهير الكسندر أوستروفسكي (١٨٢٣ - ١٨٨٦) .

كان نيكولاي غوغول يحلم بتأليف كوميديا ذات بعد اجتماعي عميق . ولذلك ارسل بتاريخ ٧ تشرين الاول ١٨٣٥ رسالة الى الشاعر الروسي العظيم الكسندر بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) يطلب منه فيها تزويده بموضوع لكوميديا ساخرة ومضحكة : « اعطني موضوعا لكوميديا حول الحياة الروسية ، نكتة معينة . وانا اكتبها فتضحك الجماهير . الافضل

□ نيكولاي غوغول والسر □

ان تكون خمسة فصول. ان عقلي وجسدي يتمطشان لكتابة الكوميديا» (٤)
ويعترف نيكولاي غوغول بأن فكرة كوميديا « المفتش » تعود للشاعر
الروسي الكسندر بوشكين .

المفتش :

قرر نيكولاي غوغول في هذه الكوميديا السخرية من الظواهر السلبية
في روسيا . وكتب في اعترافه انه جمع كافة الامور ، التي تستحق
السخرية في روسيا ، وانه كتب عن الظلم ، وعدم وجود العدالة في حالات
معينة ، وفي امكنة معينة . « مرة واحدة ، يجب السخرية من كل
السلبات ، بهدف تحقيق العدالة . وتهدف الكوميديا الى تحقيق التأثير
الطيب على المجتمع » (٥) .

في السادس من كانون الاول عام ١٨٣٥ عبر نيكولاي غوغول عن
ارتياحه من الكوميديا في رسالته لبوغودين : « عاشت الكوميديا ، ستثير
الضحك كثيرا » . وفي العام ذاته قرأ الكوميديا الجوكوفسكي .

في ١٩ نيسان من عام ١٩٣٦ عرضت الكوميديا ، ولاول مرة ، على
احد مسارح بطر سبرج . ونالت نجاحا باهرا . ولكن نيكولاي غوغول
غضب من تمثيل الممثلين . حتى الممثل الشهير شيكين ، لم يتقن دور
رئيس البلدة ، الذي قام بتمثيله . وبعد عامين عرضت الكوميديا مرة
ثانية ، وقام شيكين بتمثيل دور رئيس البلدة بنجاح . وشاهد الناقد
الادبي الشهير بيلينسكي (١٨١١ - ١٨٤٨) الكوميديا ، وعبر عن سروره
بتمثيل شيكين .

لم يفهم الممثلون كوميديا « المفتش » ، واعتبروها مهزلة ، واستغفروا
لفتها . وتساءلوا مستغربين : ماذا رأى بوشكين وجوكوفسكي فيها؟ ولقد
شهد على اقوال الممثلين كارايتفين .

وكانت الآراء حول « المفتش » متعددة ومختلفة لانه تعرضت لقضايا معاصرة . فمثلا المجلة الرجعية التي تحمل اسم « مكتبة القراءة »، وصفت كوميديا « المفتش » بالمهزلة . ونعتها بالقدارة . وانهم الناقد بولغا دين حبكة الكوميديا بالضعف والخلل ، وراى ان مؤلفها لا يفهم الواقع الروسي ، فكان الاحداث تجري في بلد غير روسيا . فلا يعقل ان تعرف روسيا مثل هذه الاحداث . وخافت الاوساط الرجعية من تأثير الكوميديا على المجتمع وهاجمتها بكل قواها . وقالت عنها بانها فارغة من كل مضمون ، ماعدا الرغبة في الاساءة الى المجتمع الروسي .

ولقد رحب بكوميديا « المفتش » النقاد والكتاب التقدميون مثل الكسندر بوشكين ، وبيلينسكي ، الذي راى ان احدى الافكار الرئيسية في الكوميديا هي نفي الحياة السليمة ، لان الدافع القوي ، الذي يحرك الشخصيات هو دافع الانانية الضيقة ، والشهوات النافهة ، وراى بيلينسكي ان نيكولاي غوغول استطاع سراعة فضح النظام الاقطاعي . وراى الروائي الروسي الكبير ايفان تورغينيف (١٨١٨ - ١٨٨٣) ان كوميديا « المفتش » نقطة انطلاق المسرح الروسي نحو العالمية . فسيدا المسرحيون بتقليدها ، وسيسيرون على اثرها . وفهم التقدميون ان المسرحية ادانة للنظام القيصري الروسي .

كانت كوميديا « المفتش » قمة تطور الفن المسرحي الروسي . فلقد استطاع نيكولاي غوغول انتقاد النظام الاقطاعي في روسيا ، وكانت مدرسته الادبية ، المدرسة الواقعية النقدية . وراى المؤلف نفسه ان قوة السخرية في هذه الكوميديا بلغت حدا لم يعرفه فن الكوميديا الروسي من قبل .

سمى نيكولاي غوغول كوميديا « المفتش » مسرحية اجتماعية ذات موضوع سياسي . فلم يتعرض المؤلف الى عيوب موظفين محددين

□ نيكولاي غوغول والسر □

فحسب ، وانما تطرق الى عيوب الموظفين بوجه عام ، والى عيوب كبار المسؤولين في روسيا القيصريّة . وترمز المدينة النائية الريفية ، حيث تجري أحداث الكوميديا ، الى روسيا القيصريّة بكاملها ، حيث يسود الظلم والاستبداد والقهر والرشوة وغياب سيادة القانون .

اما التصدير الذي اختاره نيكولاي غوغول لمسرحيته فهو : « لالوم على المرأة مادام الوجه مشوها » . يؤكد هذا المثل الشعبي على رغبة المؤلف في فضح عيوب المجتمع . ولم ينطق المؤلف بكلمة واحدة دفاعا عن الاوضاع الفاسدة . وحتى خاتمة الكوميديا كانت مشهدا صامتا لان المفتش الحقيقي قد وصل من العاصمة ، ولا احد يعرف عنه شيئا . وهناك احساس ، في نهاية الكوميديا ، بأن ساعة الانتقام قد اقتربت . وعندما شاهد القيصر نيكولاي الاول نفسه الكوميديا قال بأنها تنتقد الجميع . وتنتقده اكثر من غيره . أنها تنتقد النظام القيصري ورأسه ، بلا رحمة ، لان النظام القيصري الفاسد ، لا يعرف الرحمة .

ورأى بعض النقاد ان أحداث الكوميديا غير معقولة ، لان رجلا مثل رئيس البلدة ، المحنك والمحتال ، لا يعقل ان يظن شابا طائشا مثل خليستاكوف مفتشا . ولكن الحقيقة ان المؤلف لم يعتمد عن الواقع لان مثل هذه الاحداث كانت قد وقعت بالفعل . فعلى سبيل المثال عندما زار الشاعر الروسي الكسندر بوشكين مدينة نوفغراد ، ظنوه مفتشا ، جاء من العاصمة . وروى الشاعر المذكور انه رأى أحد المحتالين ، الذي قدم نفسه ، على انه مفتش وأخذ رشوة من الموظفين . ولذلك فان الموضوع كان مادة للمؤلفات الإبداعية ، التي اقتبسته من تربة الحياة نفسها .

ورأى الناقد بيلينسكي ، ان الخوف هو الذي اعمى عيون الموظفين ، فاعتبروا الشاب الطائش خليستاكوف مفتشا . كتب بيلينسكي : « يجد

الكثير من النقاد أن موظفا محتالا وذكيا مثل رئيس البلدة ، يجب أن يميز بين المفتش الحقيقي وبين المفتش المحتال . « ويرى بيلينسكي أن الخوف أعمى بصيرة رئيس البلدة ، لأنه غارق في الرشوة والفساد (٦) .

انسان فاسد مثل رئيس البلدة لابد وأن يخاف من وصول المفتش من العاصمة . يؤمن رئيس البلدة بالغيبيات . رأى في حلمه جرديس عجيبين ، لم ير مثيلا لهما في حياته . جردان سوداوان ، هائلا الحجم ، دخلا عليه وراحا يشتماناه ، ثم انطلقا هارين . ولذلك فهو يتوقع حلول المصيبة . ولا سيما بعد وصول رسالة من صديق له ، يحذره من أن مفتشا من العاصمة ، يتوجه الى البلدة . وبعد ذلك جاءت حكاية بوبتشينسكي ودوبتشينسكي عن وصول مفتش بصورة سرية ، وقيم في الفندق منذ اسبوعين . فافتتح بها رئيس البلدة ، لان هذا الشاب خليستاكوف يعيش في الفندق دون ان يدفع اجرة الطعام والاقامة . فظنه مفتشا ، علما بأن خليستاكوف لا يدفع مقابل الطعام والاقامة ، ولا يسافر لعدم وجود نقود لديه .

يقدم رئيس البلدة للشاب خليستاكوف نقودا بصفة رشوة، ويرتاح لقبوله الرشوة ، ويعطيه اربعمئة روبل ، بدلا من مئتي روبل . ويشعر رئيس البلدة ، بعد ذلك بالارتياح ، لانه يقبل الرشوة ، ويقدمها لغيره، ان تطلب الامر ذلك . وشعر بانه وخليستاكوف شركاء في قبول الرشوة .

ويخاف الموظفون جميعا من وصول المفتش من العاصمة ، لان الفساد يعم كافة مؤسسات المدينة ، الفساد قائم في المدرسة وفي البريد وفي السجن والمشفى وفي كل مكان في البلدة . يتلقى كل موظف الرشاوى . ولذلك يخافون قدوم المفتش ، لاحساسهم بالذنب . يهتم الموظفون بمصالحهم الخاصة الذاتية الانانية والبيئية . ولا يهتمون ابدا بالمصلحة

□ نيكولاي غوغول والسر □

العامة . ومستوياتهم الاخلاقية منخفضة وسافلة . كل واحد مستعد لاحاق الاذى بالآخرين . المهم الا يصل الاذى الى بيته .

القاضي ليابكين - تيابكين ، قرا خمسة كتب او ستة . ولهذا يعتبر نفسه مفكرا حرا . يتعشق الاحاجي ، لذا تراه يعطي كل كلمة من كلماته وزنا . لايهتم بالنظام في دائرته . واعتاد على الكذب وعدم تطبيق القانون والنظام . لايفرق بين الحقيقة والزيف .

الرشوة بالنسبة له شكل من اشكال الهدايا .

اما زمليانكا - فهو القيم على شؤون المبرات ، ولكنه لايهتم بالصحة العامة وبالنظافة . يؤمن ان الادوية لا تقدم ولا تؤخر . ولذلك فلا يقدم الادوية للمرضى ، لان المريض اذا انتهى عمره فسيموت ، وان كتب له الشفاء ، فسيشفى ، ولا علاقة للدواء بالمرضى وبالشفاء . يقدم زمليانكا على كل الاعمال الحقيرة والسافلة . ويقدم على التهمة على زملائه ، بحجة حبه للمصلحة العامة وللوطن .
<http://Archive.beel.com>

اما خلوبوف - فهو رجل جبان ، يرتعد خوفا مثل ورقة على شجرة لاموقف محدد له . موظف مطيع ، وغير مهبال لشؤون التربية . ومع هذا يلومه رئيس البلدة على انتشار الافكار الحرة بين الشباب .

شبيكين - مدير البريد ، رجل فضولي ، يقرأ الرسائل ، ويهتم بأخبار الناس التي لاتعنيه ، ويهوى المفاجآت . أمثاله كثيرون ، حتى في موسكو يقرؤون الرسائل . يفتح مدير البريد جميع الرسائل ويقرأها .

من هو بطل الكوميديا ؟ راي بيلينسكي ، في بداية الامر ، ان رئيس البلدة هو بطل الكوميديا . وبعد ذلك استقر به الرأي على اعتبار خليستاكوف بطلا للكوميديا . فكتب الى المؤلف « الآن افهم لماذا تعتبر خليستاكوف بطلا للكوميديا ، وانا اوافقك » (٧) .

فهم بيلينسكي ان خوف رئيس البلدة أجبره على صنع شبح المفتش .

كانت صورة المفتش خليستاكوف من الصور الواضحة ، التي رسمها نيكولاي غوغول . ولعل طبع خليستاكوف من الطبائع الجديدة في الادب العالمي . كانت هناك طبعاً ، قبل نيكولاي غوغول نماذج من المحتالين والتكبرين والكذابين والعشاق ، والفاسدين ، والمبذرين . وكان العمل الادبي عادة يقتصر على صفة من هذه الصفات . الا ان خليستاكوف جمع كل هذه الصفات السلبية . واصبح رمزاً للشخص ، الذي لا يعرف الا العيوب مثل الكذب والاحتيال والتبذير والمجون ولعب الورق والفساد والتكبر والادعاء والعنجهية .

من هو خليستاكوف ؟ انه ساذج ومبذر ، وفارغ ، عمره ثلاثة وعشرون عاماً . أحقر ، يتصف بشيء ، من الغباء ، انه أحد هؤلاء الذين يوصفون في دوائر الدولة بالتفاهة . يتكلم ويتصرف دون أي ادراك . يبدد أموال أبيه الاقطاعي . قحته لاتعرف الحدود ، لانحلالة من كافة القواعد الاخلاقية والادبية . ثرثار ، لا أحد يطيق سماع صوته في العاصمة ولذلك عندما وجد من يستمع اليه في الريف ، أطلق العنان لعشقه للثرثرة لانه لا يكاد يصدق ان هناك من يتحمل ثرثرته . يكذب كثير ، ويشرب الخمره ونهم في تناول الطعام . « يعشق النساء كل النساء ، الصبايا والمتزوجات » (٨) .

سريع التقلب من الموقف المغامر الى الموقف الجبان ، من الكبرياء الى الاستعداد الى تقبل الاهانة . لديه رغبة كبيرة في الصعود الى أعلى السلم الاجتماعي ، لذلك يكذب بلا حياء ، مدعياً انه موظف كبير في حين انه انسان اقل من عادي . ولقد وصفه المؤلف انه يقدم على أي عمل حقير لو طيب ، لعدم تمييزه بين الخير والشر .

يكذب خليستاكوف كثيرا ، ولكن ليس بدافع معين ، ولا من أجل تحقيق هدف معين ، وليس بموجب خطة معينة . انه اصفر من ان يصنع الخطط . انه يكذب من أجل الكذب، ومن أجل الثروة والعنجهية .

يتحدث خليستاكوف مع خادمة أو سيب ، كما يتحدث السيد مع العبد . فيصفه بالجنون ، ويناديه : ياخنزير : ، يا حيوان وبغي ، مع ان اوسيب اذكي من سيده .

طلب المؤلف ان يقوم بتمثيل دور خليستاكوف ممثل قدير ، نظرا لصعوبة الدور ، لان خليستاكوف شخصية معقدة ، وليست فقط شخصية مضحكة وساذجة وغبية . فكأنه شخصيته مركبة من مجموعة شخصيات في شخص واحد . « فقد يتصف ضابط معين بصفات خليستاكوف ، او موظف معين ، او حتى الادباء » (٩) .

يجسد خليستاكوف صفات الموظفين . فهو يطلب من الآخرين الاحترام والاخلاص والطاعة . وهذا ماكان يطلبه الموظف الكبير من الموظفين الصغار . وكان يستقبل الموظفين حسب سلمهم الوظيفي ، ويستقبل التجار حسب امكانياتهم المالية . وكانت معاملته لاي شخص تختلف باختلاف مكانة الشخص او باختلاف وظيفته . فيطرد ضابط الصف لان وظيفته صغيرة . ولا يعد زوجة صانع الاقفال بشيء ، نظرا لصفه مكانتها الاجتماعية . واما كبار الموظفين فيعدهم بتحقيق رغباتهم . وبعد التجار بأنه سينفي رئيس البلدة الى سيبيريا ، ورئيس البلدة بدوره يحلم بالحصول على لقب جنرال وعلى اموال كثيرة ، ويحلم بالحياة في العاصمة بطرسبرج . ويتمنى كل موظف الحصول على وظيفة خليستاكوف ومكانته . فهو المثال الاعلى للموظفين انه ينظرهم مثقف ، وله اتصالات واسعة ، وعلى اعلى المستويات . ويستطيع ، ان شاء ، ان يبعث الرعب في نفوس الموظفين .

فهذا هو الوجه ، والصورة المثلى للموظف الكبير . يحسده الموظفون ويرتعدون خوفاً من هيئته ، ويقول أحدهم للآخر : انه انسان حقيقي ، لم أر مثله في حياتي .

فسرنيكولاي غوغول نجاح الكوميديا لانتقادها العيوب الاجتماعية والانحرافات الاخلاقية ، ولانتقادها ابتعاد الناس عن الصراط المستقيم . فهو كاتب واقعي ، لم يتطرق الى الحالات النادرة ، وانما كتب عن الظواهر الاجتماعية العامة .

« المفتش » كوميديا غير تقليدية بالنسبة لذلك الزمن . اذ كان موضوع الحب الزامياً في ذلك الوقت . ولم يعط غوغول هذا الموضوع الاهتمام الكافي . يكفي ان نتذكر رواية « النفوس الميتة » التي صدرت في عام ١٨٤٢ ، وكذلك هناك يختفي موضوع الحب . لان المهم بالنسبة للمؤلف هو البعد الاجتماعي والأخلاقي ، والنفسي . وسر المؤلف سبب غياب موضوع الحب في « المفتش » بأن الناس في وقتنا الحاضر ، يفكرون بالوظيفة الجيدة ، والمال ، وبالزواج المريح ، أي ان الزواج أصبح صفقة تجارية ، وبالمُنصب ، أكثر من تفكيرهم بالحب(١٠) .

أجمع النقاد على أصالة كوميديا « المفتش » فلقد صورت شرائح اجتماعية متعددة . صورت رئيس البلدة - الذي يرمز الى القيصر نفسه . وصورت المفتش المحتال ، والقاضي ، ومدير البريد ، والطبيب ، والمدرس ، والشرطي ، والخادم ، والزوجة المستعدة لخيانة زوجها ، والجاهزة لاداء جميع الخدمات ، كما يصفها ، خليستاكوف في رسالته الى صديقه ، وبصور التاجر ، أي يصور روسيا بكاملها . ولقد رمزت المدينة التي تجري فيها الاحداث الى روسيا . ويرمز المفتش الحقيقي الذي يظهر في نهاية الكوميديا ، الى الوجدان ، الذي يظهر لمدة قصيرة .

وبطل الكوميديا الحقيقي ، ليس رئيس البلدة ، وليس المفتش ، وإنما هو الضحك والسخرية . فكما هو واضح ، لا يوجد في الكوميديا كلها شخصية ايجابية واحدة ، لكي نسميها بطلا لها .

الكوميديا أصلية ، ليس لان موضوعها جديد . اذ ان الموضوع لم يكن جديدا . فكما نلاحظ في المسرحيات الاغريقية ، يستقبل الناس شخصا على انه شخص آخر . على سبيل المثال في مأساة « اوديب الملك » لسوفكليس الذي عاش ما بين (٤٩٦ - ٤٠٦ قبل الميلاد) يقتل اوديب والده ، دون ان يدري انه أبوه . ويتزوج والدته دون ان يدري انها امه . اذا ، هذا الموضوع مطروق من قديم الزمان ، منذ اكثر من ألفي عام ، منذ أيام الاغريق . ولكن الجديد هنا الرموز . المفتش ما هو الا الوجدان استيقظ لفترة وجيزة في بلدة يعمها الفساد ، ترمز الى روسيا ، الغارقة في الفساد من رأسها الى أسفلها ، من القيصر حتى الخادم .

وأعطى المؤلف هذه الصورة المظلمة لروسيا ، علما بأنه من انصار النظام الملكي . الا انه صور ، فصدق في تصويره . حاول المؤلف اشارة الضحك دون اللجوء الى اسلوب التهويل والتضخيم ، فصور العيوب ، كما هي ، واستفاد من تجربة غريبيادف ، وبوشكين .

اهتم المؤلف كثيرا بالمشهد الاخير . اذ انتهت الكوميديا بوصول رجل الشرطة ، الذي ابلغ رئيس البلدة بوصول المفتش الحقيقي . وكان المشهد الاخير صامتا . اذ وقعت كلمات الشرطي عليهم كالصاعقة . فانطلقت اصوات الدهول من حناجر النساء دفعة واحدة وجمد الجميع - في الوسط رئيس البلدة على شكل عمود ، وارتسمت على وجوه الضيوف علائم التهكم مرتبطة مباشرة ، برئيس البلدة ، الذي كان يحلم بالانتقال

الى بطر سبرج ليحصل هناك على ترقية، وبوساطة من المفتش ، ويستمر
المشهد الصامت أكثر من دقة ونصف .

كان المسرحي العظيم نيكولاي غوغول واقفيا في رسم الشخصيات .
فمثلا خليستاكوف في البداية يتردد في قبول الرشوة ، يأخذها على
أساس أنها قرض ، وبعد ذلك ، أي في المرحلة الثانية ، يأخذها ، دون
تردد ، أما في المرحلة الثالثة فيطلبها دون مقدمات . رئيس البلدة يتحدث
مع المفتش المحتال بكل رقة ولطف واحترام . وحتى مع خادم المفتش
يتحدث بلطف ، ويسميه صديقا في حين يتحدث مع الآخرين بكل خشونة .
رئيس البلدة شجاع مع موظفيه ، وجبان مع المفتش ، يطلب منه الا يدمر
حياته . ان طبائع الشخصيات هنا تتشكل وتكون حسب المواقف
والاحداث ، أشخاص لا يعرفون الا المصلحة ، ولذلك يتلونون حسب الموقف
والمصلحة . هنا لا توجد فلسفة وأفكار ، وأشخاص عبيد لهذه الافكار ،
كما حدث ، فيما بعد ، في روايات دوستيفسكي (١٨٢١ - ١٨٨١) على
سبيل المثال راسكولينكوف ، بطل الجريمة والعقاب (١٨٦٦) عبد لافكاره
وكذلك ايغان كارامازوف في رواية « الاخوة كارامازوف » (١٨٨٠) ايضا
عبد لافكاره ، في كوميديا غوغول لا توجد افكار ونظريات ، ولا يقوم صراع
بين انصار هذه الفكرة او تلك . وانما العالم هو عالم المنفعة وحسب .

تركت هذه الكوميديا آثارها على المسرح الروسي ، ولا سيما على
مسرح الكسندراو ستروفسكي ، وعلى مسرح ليف تولستوى (١٨٢٨ - ١٩١٠)
وعلى مسرح انطون تشيخوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) وعلى مسرح مكسيم
غوركي (١٨٦٨ - ١٩٣٦) . وكذلك على المسرح العالمي ، وما زالت
تعرض بنجاح ، حتى يومنا الحاضر ، في معظم عواصم العالم .

* * *

المصادر

- (١) نيكولاي غوغول . المؤلفات الكاملة . المجلد الثامن . دار أكاديمية العلوم السوفيتية . ١٩٥٢ ، ص . (٢٦٨) .
- (٢) المصدر نفسه ، ص . (١٨٦) .
- (٣) نيكولاي غوغول : المؤلفات الكاملة . المجلد العاشر . دار أكاديمية العلوم السوفيتية ص . (٢٦٢ - ٢٦٣) .
- (٤) المصدر السابق . ص . (٢٧٥) .
- (٥) نيكولاي غوغول . المؤلفات الكاملة . المجلد الرابع عشر . دار أكاديمية العلوم السوفيتية ص . (٣٤ - ٣٥) .
- (٦) بيلينسكي . مختارات في ثلاثة مجلدات . المجلد الأول . دار المؤلفات الإبداعية، ص . (٤٨٨) .
- (٧) بيلينسكي : المؤلفات الكاملة . المجلد الثاني عشر ، (١٩٥٦ ص . ١٠٨) .
- (٨) نيكولاي غوغول : المؤلفات الكاملة . المجلد الثاني عشر ، دار أكاديمية العلوم السوفيتية ، ١٩٥٢ ، ص . (٣٩) .
- (٩) نيكولاي غوغول : المؤلفات الكاملة . المجلد الرابع . دار أكاديمية العلوم السوفيتية ، ص . (١٠٠ - ١٠١) .
- (١٠) نيكولاي غوغول : المؤلفات الكاملة ، المجلد الخامس دار أكاديمية العلوم السوفيتية ، ص . (١٤٢) .

عنتر بن شداد العبسي

في السيرة والمسرح

• الياس سعد غالي

لقد حفظت في صفري أبياتا كثيرة من شعر عنتر قبل أن اتعلم
القراءة لكثرة ما سمعت المرحوم والذي وهو يرددتها ، مثل :

لا يحمل الحقد من تعلو به الرتب
ولا ينال الملا من طبعه الغضب

حكم سيوفك في رقاب العدل
واذا نزلت بدار ذلّ فارحل

سكت ففرّ أعدائي السكون
وظنوني لأهلي قد نسيت

أنا في الحرب العواني
غير مجهول المكان

وقرات وأنا طالب سيرة عنتر مرارا وقصة حياته وديوانه وقصائد
ومقالات عديدة لشعراء وأدباء امتدحوه وامتدحوا مؤلف مسرحية «عنتر»
الشاعر شكري غانم (١) الذي كتبها بالفرنسية بالإضافة الى شذرات نشرت
في الصحف والمجلات منها .

□ عنتره بن شداد العيسى □

قول لا مارتين : « عنتر الرامي والمقاتل والشاعر في آن واحد ، انه شاعر الحماسة كهوميروس ، والشاكي مثل ايوب ، والعاشق مثل تيوكريت والحكيم مثل سليمان » (لا مارتين : رحلة الى الشرق الجزء الاول ص ٤١٠ - مكتبة هاشيت - ٧٩ جادة سان جرمان باريس ١٩١٣) .

والشاعر القروي :
للسلم نحن كما علمت وللوعسى
منا المسيح اتى ومنا عنتر
(الديوان ج ١ ص ٤٤١ / ١٩٨٣)

وناصيف اليازجي :
ان لم يكن (عنتره) افرس الفرسان عن ثقة
فانه دون شك اشعر الشعرا
(الديوان ، النبعة ٣ ص ٩٨ / ١٩٠٣)
والخوري نيقولاوس صانع :
ما ان ترى لك مهربا منه (الموت) لو
انك عنتره العيسى في كرائه
(الديوان)

وخليل مطران :
يا امّة تاريخها حافل
بالاي من مبتدا الادهر
من عهد « قحطان » تباعا الى
« قيس بن شيبان » الى « عنتر »
(كتاب مهرجان خليل مطران ص ٢٠٣ / ١٩٥٩)
ما كان عنتره في القوم غير فتى
يرى لهم ما يراه قادة الامم (٢)

لقد سبقت « محمود تيمور » الى جمع ما استطعت جمعه مما يتصل بموضوع « عنتر » في خلال مدة طويلة (محمود تيمور : مجلة الهلال عدد ابريل ١٩٤٧ ج ٤ م ٥٥ ص ١٤٦) . واطلعت في اثناء ذلك على مسرحية « عنتر » لشكري غانم ومسرحية « عنتره » لشوقي ١٩٣٢ ، وخطر لي ان اقارب بينهما ففعلت لكنني ما حاولت نشر دراستي هذه تهيئاً لكل كاتب مبتدىء !...

وخطر لي مرارا ان اترجم مسرحية غانم لاني وجدتها اولا واخيرا افضل من كل ما قرأت من عنتره عدا السيرة . لكنني ترددت كثيرا . اترجم الى العربية مسرحية كتبت بالفرنسية عن عنتره وسيرته ترجمت الى عدد من اللغات الاجنبية ؟ ووقعت عيني يوما وصدفة في مكتبة صديق لي الأستاذ وديع أبو حديد على ترجمة مسرحية غانم بالتركية قام بها عزت مليح سنة ١٣٢٧ هـ مع ان السيرة مترجمة الى التركية ايضا ، مما حفزني عندئذ الى ترجمة مسرحية « عنتر » غانم الى العربية ، هذا بالإضافة الى أسباب أخرى (٣) .

ان سيرة عنتره عزى وضعها مرة الى الاصمعي (- ٨٣١ م) ومرة الى يوسف بن اسماعيل المصري (- ٩٩٦ م) ومرة أخرى الى أبي المؤيد بن الصائغ الطبيب العراقي الملقب بالعنصري لكثرة اهتمامه باخبار عنتره وهو من ادباء القرن الثاني عشر ، والسيرة طويلة في عدة مجلدات مما يحول دون مطالعتها ولم تكن عنها الافلام والمسلسلات الكثيرة في السينما او التلفزيون . أما مسرحية شكري غانم (٣) فهي على قصرها افضل موجز لها ، وهي مع ذلك اصدق واقرب ما يكون الى الحقيقة ، حقيقة السيرة وحقيقة التاريخ ايضا مع المحافظة على اهم حوادث السيرة وصفات وطباع ابطالها وشخصياتها مما افتقر اليه كل ما كتب عن عنتره اصف الى ذلك

□ عنتره بن شداد العبسي □

تنبؤه بمجيء النبي وينبضة العرب وفتوحاتهم(٤) ؛ أفلا يخلق بالعرب قبل سواهم ان يطلعوا عليها ويتعرفوا الى ما كتب المؤلف شكري غانم وما هدف اليه في سبيل تحقيق تلك الغاية النبيلة وذلك الهدف البعيد العظيم :

« ان تكون البلاد العربية متحدة يحكمها سيد وحيد » . وان يكن الملك المنذر قد سبق في السيرة جميع المحمسين المخلصين الى تحقيق ذلك الهدف اذ قال : « اقامة دولة العرب واذلال عباد النار وألتهب (السيرة المجلد ١ ص ١٣٥) ؛ وقال عنتره : « انا عنتره العبسي فارس العرب » (السيرة ١٤ ص ١٣٤) .

وقال المستشرق دي برسونال : « يرى المطالع في سيرة عنتره صورة امينة لحياة عرب البادية الذين لم تتأثر اخلاقهم بمرور الزمن . ففيها يرى صفاتهم جميعها مصورة بكل دقة من اكرام للضيف ورغبة في الإيثار وحب وسخاء وحماسة تدفعهم الى الفوز والتهيب وشغف طبيعي بالشعر »(٥) .

وللدكتور افرام البستاني رأي جدير بان يذكر : « ان شخصية عنتره في القصة خالية من الشوائب ، ومثل أعلى للفارس الكامل ؛ تبدو لنا في مجلدات القصة الكبيرة المشهورة بين جميع الناطقين بالضاد المعروفة بسيرة عنتره تملأ اقسامها فخرا وحماسة وكرم اخلاق ونبالة مقصد وتسمو بمطالعيها الى اشرف العواطف اذ تسير بهم على آثار ذاك العبد صاحب النفس الحرة الابية »(٦) .

ان سيرة عنتره في متناول كل الايدي واظن ان ما من مكتبة تخلو منها وقد اطلع عليها من اطلع او شاهد في السينما او في التلفزيون افلاما ومسلسلات عديدة ترونها ، ولكن لا بد في هذا المقام من الإشارة الى اهم حوادث السيرة التي استوحاها شكري غانم في مسرحيته مع ابتعاده عن ترديد ما قاله عنتره نفسه في شعره وان تكن روح السيرة بادية في المسرحية

وتنم عنها اشعار شكري غانم بصورة عامة كاعتراف عنتره بفقره وتعففه عند الغنم . ، الشيء الذي جعله او تجاهله مراجع الترجمة الد . د . صالح الاشتر فاساء الى المؤلف ومسرحيته والى الترجمة . . .

اسمح لنفسي بان اقل هنا رايا في مسرحية شكري غانم لاديب معروف هو فيليكس فارس مؤلف كتاب : « رسالة المنبر الى الشرق العربي » (٧) جاء فيه :

« منذ خمس عشرة سنة مررت بباريس وتسنى لي ان اقابل فيها صديقي ونسيبي المرحوم شكري غانم الشاعر اللبناني العبقي المشهور فدعاني الى شرفته الخاصة في الاوبرا لحضور تمثيل روايته « عنتر ابن شداد » .

شهدت الرواية وانا الى قرب مؤلفها وكنت استصحب معي نسخة منها لآتوها بينما يتفنى المثلون بأشعارها فيها فانتني معنى من معانيها ، ومضت السهرة وعلية القوم من الفرنسيين يصفقون للاشعار الرائعة التي كان يشدها عنتره العبسي بلفظهم ونبرات الحانهم . وقد اكرهت لاشارك القوم باعجابهم على ان امحو من حافظتي كل ما اعرفه عن عنتره وكل ما احفظ من اشعاره ولكن عند نهاية التمثيل لم املك نفسي من مصارحة شكري غانم فقلت له :

ان ما استحقه عنتره من اعجاب القوم انما حق لك جله ان لم اقل كله . فاستغرب الشاعر وطلب الايضاح .

فقلت : انك نفخت روح شكري غانم في هيكل عنتره بل انتزعت العبقرية منه لتحشوه بعبقريه الفرنسيين ، ولو ان عنتره لم يكن الشاعر الذي نعلم ولو انه لم يترك للدب العالمي من الهام الصحراء ما صور فيه جميع وقائعه ، لكان هنالك مايرر امداده بروائع خيالك ، ولكن عنتره ملأ التاريخ شعرا وانت لم تأخذ بيتا من ابيانه او معنى من معانيه . ابتسم شكري ابتسامة لم يكن فيها شيء من المكابرة وسكت .

□ عنترة بن شداد العنسي □

الد . صالح الاشر في مقدمة ترجمة مسرحية عنترة لشكري غانم التي كلف مراجعة ترجمتها لخص فصولها الخمسة واخذ عنه يوسف حسن نوفل في مقالة : « تيار مسرحي بين شكري غانم واحمد شوقي » محتوى فصول المسرحية الخمسة و اضاف اليه اشياء اقتبسها من المسرحية ذاتها .

ففي المشهد الاول من الفصل الاول نشاهد جماعة من الرعاة يتحدثون عن عنترة وشجاعته وكيف فتك بالفرسان الذين غزوا بني عيس في غياب ملكهم ومعظم رجال القبيلة وكيف تغلب عليهم وانقذ القبيلة والسبايا ومنهن عبلة .

اذن شكري غانم بدأ مسرحيته بعد أن تحرر عنترة من العبودية حسب السيرة بوعد من والده شداد وبوعد من عمه مالك أبي عبلة بان يزوجه اياها اذا انقذها من الاعداء . لم نجد لهذا الحديث الذي جرى بين عنترة وشداد ومالك من مثيل خيرا او اروع مما كتبه الاستاذ محمد فريد ابو حديد في « قصة أبي الفوارس عنترة ابن شداد » (٧) . فاختصر غانم وصرف النظر عن قضية تحرر عنترة وظل يعتبره من العبيد انما هو بطل القبيلة الصنديد انقذ القبيلة من الدمار ، وسكت عن الشجار الذي وقع بين عمارة وعنترة وتدخل الملك زهير والقضاء على عنترة بالعودة الى وعي الجمال وترك القتال فبنو عيس لا يحتاجون اليه ، فتمهد عنترة بالقيام بذلك خوف ان يبعد فيحرم من رؤية عبلة . وفي السيرة يخبر الملك زهير رجال القبيلة بقدوم بني طي لقتال بني عيس في عقر دارهم ودعاهم الى الاستعداد للملاقاة الاعداء بعيدا عن القبيلة . فاختلفوا في الطريق ووصل بنو طي الى ديار عيس وهاجموهم فركب شاس وقيس ولدا الملك زهير وبنو قراد الذين تركوا لحماية القبيلة من كل طارئ وما لبث بنو عيس ان تفهقروا امام ذلك العدد الكبير من الاعداء . ونصح شيبوب اخاه عنترة بان

القوم سيحتاجون اليه فلا يقبل بمساعدتهم ما لم يلحقه ابوه بالنسب . . .
وقال مالك ابو عبله لآخيه شداد : ويلك يا اخي اين عندك عنبرة لماذا نسب
يحضر في هذا اليوم المنكر ؟ فقال له شداد : اسكت يا مالك ودع عنك قول
المحال فوالله ما تركت لنا مع عنبرة مجال . . . ومع ذلك فقد توجهنا الى
عنبرة الذي شوهد يرمى ابل شداد فاستنجدا به فابى عنبرة وذكرهما
بما انحقا به من اهانة ومذلة حتى اضطرهما اني الاذعان والقبول بعد ان
اعترف شداد بأبوتة لعنبرة ووعده مالك بتزويج ابنته بعنبرة اذا انتقدها
من ايدي الاعداء . لقد اغفل شكري غانم كل هذا وروى فقط حديث الرعاة
ووصفهم شجاعة عنبرة الذي انتصر على المغيرين « ولم يبق مع احد
عقلا » (٩) . فآخذ الزعماء والرعاة يلحون على عنبرة بالافصح عما يريد
مكافاة له فهم جميعا على استعداد لتحقيق رغباته . فيصبح عمارة قائلا :
« ولكن اما ترون حقاكم تسرفون في الظل بما نحن مدينون به لهذا الرجل
ابن الامة الغريبة ولقد كان حتى الامس راعيا مغمورا . فعنبرة بخدمته
ايانا انما يقوم بواجبه . فآكرامه هذا الاكرام يؤدي اني حرق هيبتنا ونفوذنا .
وانا اقول بلا مواربة على الراعي ان يبقى راعيا مهما صنع . . . فينتصر
لعنبرة الرعاة وشيخهم الذي قال : من خطل الراعي اغضب رعاة بني عيس
وكلكم بحاجة اليهم . آباؤكم رعاة كانوا والزعمى كان مهنة اجدادكم
الوحيدة . . . فلماذا تحتقرون الذين خلفوهم ؟ . . . العربي ينشأ راعيا
فهي اذن حر ابي !

واخيرا يعترف عنبرة بأمنيته . . .

« انه لا يريد القابا ولا غنى . . . ولا يطمح الا في شيء واحد ، ولا يريد
من الدنيا سوى عيلة ! . . »

□ عنترة بن شداد العبسي □

ويصرح عنترة لمالك وجماعة الزعماء والرعاة بأنه اذا تغلب على الاسود منذ ذلك اليوم الذي وعى فيه حبه لعلبة او صير المتسد مراعي لمواشي بني عبس ، واذا صنع تلك الاعجوبة فاعاد بقوته الى بني عبس هيبته القديمة فما ذلك ليزيد ثروته - فهو فقير واهله فقراء كما يعلم الجميع - بل لاجل علة ليحملها على احترامه وتقديره ، وليكون اعظم رجل كما انها اجمل امرأة ! » .

ويعمد مالك الى الحيلة والخبث والدهاء فيقبل بان يزوج عنترة ابنته علة . ولما طلب عنترة منه ان يفصح عن المهر الذي يطلبه لابنته قال مالك لعنترة :

« لا اطلب منك شيئا اذ انك لاتملك شيئا ، فماذا تريد ان اطلب؟ » فتحمس عنترة وقال لمالك :

« نعم تكلم بلا وجل وبدون مراعاة لثروتي الضئيلة . ان مهر علة يجب ان يعادل جمالياً وحجياً لها وعزةً بنفسى أيضاً . فمهما سميت رغبتيك ومهما كانت واسعة وجنوية فاني اقبل بها سلفاً . ان طمعك من اجل علة ان يبلغ المكانة التي احلها فيها من السماء » .

فوافق مالك قائلاً :

« للفتيات عندنا اغنية بسيطة ولا شك في انك تعرفها ماحصلت فتاة قط على ماصورته تلك القوافي العسجدية » .

ويدعو مالك الجارية سلمى لتتشد الاغنية التي اشار اليها مالك فتشدّها :

النياق العصفارية

ذوات الاطواق اللازوردية

والاوبار الثلجية

□ عنتره بن شداد العبسي □

سوف يأتيني بها
ذاك الذي سيحبني
لتسير في موكبي

ويجيب عنتره :

سأحقق الأغنية

ان عبله في نظري لاأتمن وأفضل من ذلك كله

وتستمر الجارية في الانشاد بإشارة من مالك

لأجل شعوري السوداء

المرصعة بالكواكب

أريد من الكمي الذي أحبه

ان يسلب ملك المعجم

الأكليل الهلالي

ويصنع منه تاجا لي

الرامي الشيخ : أيها الأمير ماهذه الأغنية . . .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عنتره : لأبأس ان فأها لأبد أن يكون ترنم بها أحيانا وهكذا يكون حبي
قد حقق حلما تفنى به شاعر .

عنتره بخاطب مالك :

وإذا جئت بهذا المهر ؟

مالك : قسما عبله تكون عند ذلك لك .

عنتره : وما المدة التي يضمناها لي قسمك ؟

مالك : ست سنوات

عنتره اول ما دخل خاطب مالك قائلا : اتيت اليك ياسيد هذه الديار
واميرها لأسلم اليك أسيري وزرا .

فيجيبه مالك : لقد استلمته

□ عنترة بن شداد العبسي □

يبدأ الفصل الثاني بحديث بين سلمى وعبله.

عبله : « منذ خمس سنين وأنا أنتظر (عودة عنترة) ... ان يزوم عذاب يعدل عمرا كاملا . لقد فني عزمي ومات إيماني أيضا بعد هذا القلق الممض الطويل ... لم يأتي خبر عنه ... »

تحاول سلمى تهدئة خاطر عبله وبعث الأمل في نفسها.

سلمى : « لاشيء يمولائي أفضل ولا أكثر إيناسا من سماع اسم عزيز يردد بلا انقطاع . لدى ذكره كل شيء يتلاشى ، الحزن والشك والهم ، فهذه الأشياء وأمثالها طيور شؤم وذلك الاسم هو السماء وكل شؤمها . »

اسم الحبيب الذي نهمس به
لأمل

يتقلب على الألام المستعمر
حتى يزيله

اسم الحبيب الذي نهمس به
عند الرقاد

يسكن ألم الليالي
الذي يضئنا

عبله : عنترة ... ، حقا ان هذا الاسم يحمل بذاته كل شجاعة ...
لقد كنت اطلق به والدموع تبلل وجي فكانت تجف بسرعة جفافها بهواء السماء . آه يا حبيبي ان اسمك حلوا كالعسل .

سلمى : اسم الحبيب الذي نهمس به
بحرارة

يعطي غذوبة القبله

من دون حرقها

□ عنتره بن شداد العبسي □

عبلة : يا ايها الاسم العذب انك تتضوع في فضائي مثل طيب خالص
فانتشك وانيك حالما ألتفك بك . ولك على شفتي اللتهبة عندما تمر بها
مايشبه طعم القبله .

سلمى : اسم الحبيب الذي نهمس به
بشغف

بجعل ساعة الرجوع السعيدة
قريبة واكيدة

عبلة : اجل : ارجع يا عنتره ، لقد قلت لي : « لا تجزعي يا عبليتي ، ان
مجئني مصنوع من صورتك المقدسة فانتظريني » . ومنذ قرابة خمس
سنين وأنا أنتظرك ، فارجع اني امد اليك ذراعي اللتين ما ضمتا منذ
سفرلك غير طيفك ... »

في المشهد الثاني بدور الحديث حول عودة عنتره ظافرا وكيفية
التخلص منه : <http://Archivebeta.Sakhril.com>

مالك وعمارة يتبادلان الراي في تكليف وزر الأسير الذي أسلمه
عنتره الى مالك يوم سفره في طلب المهر . لقد امر مالك وعمارة بملعيني
وزر وقالوا له ان عنتره هو الذي أمر بذلك وأضاف عمارة انه قال لوزر
ايضا ان عنتره يبيع وطنه وانه مدين بنجاحه الى هذه الخيانة الفظيعة
وانه سيقول له : ولو لم يبق عنتره عينيك : افلا يظل في نظر كل عربي
محب لحرية ذلك الخائن انذي يريد ان يبيع بلاده ويسلمها الى الاعاجم؟
فصدقه !

ويظهر وزر على المسرح وهو يقول :

لقد طويت خيمتي ، والربوع العزيزة انتي شيدت قديما فعالي
تركبتها قفراء . معين دموعي نضب تحسرا أنا المشريد ومنشد الاشعار .

□ عنترة بن شداد العبسي □

عمارة يقترح على مالك ان يبلغ ابنته موت بطلها . ويحاول مالك عبثا اقناع عبلة بعدم جدوى انتظارها عنترة وان عمارة الامير مستعد للزواج منها وهو لها اهل . فترد عبلة على أبيها بأنها تحب عنترة وانها ترفض كل مقترحاته قائلة :

« قل لي يا ابي انك تعتقد في اعماق نفسك انه يجب علي ان ابقى خطيبة الغائب فاصدقك ! قل لي اني لو كنت ترددت لحظة لحملتني على الوفاء له .

قل لي ان من الجريمة ان نتناقش في عهد مقطوع بينما يخاطر بنفسه ويناضل ليبقى امينا له . قل ما شئت ولكن لا تدعني اشك فيك يا ابتاه! وتوجه عبلة كلامها الى عمارة قائلة :

كل ما بي منذ خمس سنين يعلن لك الجواب وهاكه ايضا : احب عنترة ، احب عنترة ، الجميع هنا يعرفون ذلك وارده على مسمع من يريد ان يسمعه مرة أخرى ، احب عنترة ، احب عنترة ، هو وحده صالح وحنون ونبيلا وعظيم وقوي جسما وقلبا . احب فيه شجاعته كما احب عدوته ، احب فيه احترامه الضعيف والمرأة . هو ذلك الاسود احب فيه بياض نفسه .

وفي المشهد الرابع تظهر عبلة وسلمى ثم شيبوب ثم عنترة : فرحة اللقاء ...

وفي المشهد الخامس يظهر عنترة ومالك والراعي الشيخ والزعماء والمحاربون والرعاة :

مالك : انا سعيد برؤيتك يا ولدي.

— ويخاطب الجميع — :

لاحتفل بهذا اليوم احتفالاً لافتاً ...

□ عنتره بن شداد العبسي □

أتمنى لك قدوما سعيدا . - (وكان مالكا قد تبدل لرؤيته
القافلة التي جاء بها عنتره مثقلة بأحمالها بالإضافة الى النوق
العصافيرية) .

في الفصل الثالث استعدادات للاحتفال بزفاف عنتره .

وفي المشهد الثاني يقص شيبوب على الرعاة أحداث رحلة عنتره الى
مكة وتعليق عنتره معلقته على جذران الكعبة المقدسة ، والى بلاد العجم
وتأثير عنتره العربي في عقول عبدة النيران بعد ان قهرهم يوم كان في خدمة
المنذر كما جاء في السيرة وانتصار عنتره بشعره هذا الجيش الرنان
المقاطع الذي اسلم مقاد العجم الى الشعراء العرب ...

ويسأل الراعي الشيخ شيبوب :

« أصبح ان عنتره يبشر بدين جديد ؟ »

<http://Archivebeta.Sakhril.co> ويحييه شيبوب

« لست ادري ، ان رجلا سريا هو الامير ابو طالب استقبل عنتره
في مكة استقبالا جميلا ، جميلا جدا كاستقبال الامراء ، وحدثه رجل عرف
عن نسب لهذا الامير يعيش كما يقال في الصلاة والصوم ويقرأ في السماء
مستقبل البلاد العربية :

الراعي الشيخ : « ومن هو هذا الرجل ؟ »

شيبوب : « قال لي عنتره انه الحكمة متجسدة واطن ان عنتره يعطل
النفس بالعودة اليه ليراه ثانية » .

الراعي الشيخ : « وما اسمه ؟ »

شيبوب : « محمد » (١٠) .

□ عنتره بن شداد العيسوي □

وفي المشهد الثالث يسأل الراعي الشيخ عنتره :

« اصحيح مايشاع انك راحل ؟ » .

عنتره : « غدا ... عندي واجبات مقدسة هي التي ترسم لى طريقى » .

الراعي الشيخ : « والى اين انت ذاهب ؟ »

عنتره : الى مملكة بدأت تنأسس ولا يلبث سناها ان يبهز العالم » .

في المشهد الاول من الفصل الرابع يشاهد عمارة وهو يبحث عن مكان يخفي وزرا الذي صمم ان يفدر بعنتره بسهم مسموم . وقاد القدر عنتره وعبله الى الجلوس على صخرتين قريبتين في متناول مرمى السهم وهما يتبادلان احاديث الحب . ويرمي وزر حجرا في مجرى السيل ليجذب عنتره نحوه .

وتسمع عبله وقع الحجر فتضطرب . ويذهب عنتره ليتحقق . ورمى وزر ببعض الحجارة الكبيرة في مجرى السيل ، فوثب عنتره الى الضفة وصاح بصوت هائل :

من هنا !

فيرمي وزر سهمه باتجاه الصوت . وينزع عنتره السهم من كتفه ويصيح : « الويل لك » .

ويهرع شيبوب ويسأل اخاه : « ما الخبر ؟ »

فيجيبه عنتره : « رجل مختبئ هنا في العليقة ... جئني به بسرعة ولا تسيء معاملته » .

وثب شيبوب الى الجهة اليمنى وبخفي بين الصخور .

□ عنتره بن شداد العبسي □

عنتره يخاطب عبلة : ان جرحي صغير ... جسمي طافح بمثل هذا
الخدش فاطمئني وهديني روعك فهذا الامر لا يستوجب فرعا ولا غضبا...
ارجعي بسلام واستريحي وتبسمي كلما خطر لك ان عنتره قد خاف ...
وانا سأنتظر اخي ...

وفي المشهد الثالث يتساءل عنتره : « اعربي » هو ؟ لا ...
لقد كان الفادر كالذئب قابعا في ظل هذه الصخرة ، انه لاعجمي
اذن ! اجل !

ويظهر شيبوب وهو يصيح :

« تقدم ! اقطع الرعب ساقيك ؟ مادام ان الحياة عزيزة عليك فلم
ارسلت سهمك ؟ ...

يخاطب عنتره ؟

« ما كان يرى الصخور ولا العليق ولا الحفر ... لقد حجب وجهه
ولم ينبس بكلمة ... لقد حملته تقريبا »
<http://Archive.org>

« لم يهرب بل كان جالسا قرب صخرة ولما دنوت منه طعن نفسه
بسهم » .

« وينزع شيبوب البرقع الذي كان وزر يستر به وجهه بسرعة ،
وينظر اليه ويصيح :

آه ، وزر !

عنتره : وزر ! انت حالم ، لا !

شيبوب : هو هو

عنتره : هو الفارس الشريف الذي عرفته قديما ؟
(بحلق عنتره فيه هنيهة)

□ عنتره بن شداد العيسى □

هو حقا. ماهذا ! أنت تستتر بالظلام لتقترب غدرا جناية خسيصة
دنيئة لا يعرف لها مثيل في بلاد العرب ! آه أنت وزر تسقط الى هذا الدرداء؟
ماذا صنعت برمحك وسيفك ؟ استر وجهك فخيرا تفعل ، وجه جبان كريبه
المنظر دون شك ... تنتصب وترفع عينيك هاتين العينين الباردتين
المملوءتين عارا ، ام المتعطشتين لارتكاب جرائم أخرى ؟ تكلم !

وزر : عيناى فارقتان اما قلبي فطافح بالحقد ...

عنتره : لماذا وعلى من ؟

وزر : عنيك انت فلا تتجاهل ...

انظر اذن هذا جوابي : هاتان العينان المطفأتان المفقوءتان ، هاتان
الحفرتان السوداوان القبيحتان ، آه ، تدعوني جيانا ياعنتر ، وانت
الجبان !

عنتره : لم افهم ما عنيت . فقلبت عليك قديما وانت فارس مسلح
فاستسلمت لي أنا الراعي البسيط . لا ازال اذكر حتى الآن اني رحلت عن
الديار مساء ذلك اليوم ذاته بعد ان اسلمتك الى ايد اخرى . اني اجهل
ماذا صنع بالاسير بعد ذهابي .

وزر : اذن ... لست أنت ... آخر من امر يسمل عيني ؟

عنتره : لا ، اؤكد ذلك ، ماكنت لأعرف أن اسيء معاملة ضعيف
عاجز

اما ان يصب جام الفضب على المغلوبين وان تجبس نفوسهم وراء
الاجقان وينزع منهم حقهم في النور ويصير اسير مقدس في عداد الاموات
وهو حي ! لا ! لا ! قسما بهذا الهلال الساطع المتصاعد الى العلواء لا اريد
ان يطلع اسمي بتهمة كهذه وان اجرد من الرحمة هذا الشيء الوحيد الذي
هو مجد رجال الحرب وفخرهم وعذرهم فهل تصدقني ؟

وزر : اصدقك ... نعم ، واود الا اصدق ! اني ابحت في قلبي وفي ذاكرتي ... لقد كان لدي اسباب اخرى عظيمة جدية بأن ابفضك من اجلها !... مهلا ... لقد قيل لي : لو لم يفقا عنتره عينيك ولو لم يكن جلادا ، افلا يظل في نظر كل عربي محبا لحرية ذلك الخائن الذي يريد ان يبيع بلاده ويسلمها الى الاعاجم ؟

فهذا ما عرفه عنك منذ اكثر من سنتين . ان جريمتك كانت تكبر وتتسع بلا حد جاعلة كل تعد وكل عنف ضروريين يهون ازاءهما الاعتداء علي فحقا ما فقد المينين بل ما فقد الحياة في نظر العربي عندما تكون القضية قضية انقاذ البلاد العربية !؟

عنتره : يا للغرابة كم يجيدون تشويه الحقيقة الجميلة اني اريد بكلمة ان ازيل الشك الذي في نفسك . لقد كنت قديما صديقا للملك المنذر وعرفت اقت ايضا نبات هذا الملك واهدافه .

وزر : اجل ان تكون البلاد العربية متحدة بحكمها سيد وحيد .

هذا صحيح ولكنه ما كان الا حلما بديعا .

عنتره : بالامس كان حلما واما اليوم فلا !...

لقد خلع الملك المنذر عنه نير النجم ... وها انذا الآن ذاهب ياوزر للاتحاق به ... وبآخر ايضا حكمته على وشك البزوغ مثل انبثاق الفجر . السماء في داخله وروح الله يجعل كلامه خالدا . اما تشعر بان الارض مضطربة قبل هذا الكلام الذي سيمليه على الانسان اله قوي وجبار ...

ازف الزمان الذي فيه تلقي السماء سلالها الالهية وتسمع الارض الكلام المقدس كلاما عسجديا مسبوكا في لجين المقاطع . والقبائل العربية من الصحارى اللانهائية الاطراف سوف تهب عندما يبرز هلالها المتلألئ .

□ عنترة بن شداد العبسي □

وزر : آه ! اني اشعر ، أجل اشعر بأن نفسي تستنير باحمرار فجر
وبوميض لهيب . آه ! يا من خدعتموني لتلعنكم السماء !

ان سهمي لو قطع خيط حياته لكان قطع ذلك الخيط الذي تعلقت به
آمال اجدادنا ، ولقطع ذلك الخيط الذي يمسك حيات الايام المقبلة ، آه
ايها الخونة الذين كنتم تحفرون قبره لتلعنكم السماء مائة مرة ان قبره كان
سيصير قبر بلادي ! العفو ، العفو .

ولما عرف وزر ان سهمه اصاب عنترة اصابة لا تذكر صرخ :

كفى ! آه ! اسحقني اذن تحت حجر من هذه الحجارة كما تسحق
العقارب والافاعي . ادفني عنك كرها ، آه ! ادفني بقدمك اني لا استحق
شفقة ولا رحمة اني لتعس اني لتعقني ، اسحقني ...

ولما علم وزر ان جرح عنترة اسود كاسوداد جرحه تقريبا خارت
قواه وقال :

لقد قضي الامر وضاع كل شيء ، اني ابدل حياتي كفارة عن جريمتي
باعنترة ولكن اكفارة هي ! اياك اود ان انقذ ولا استطيع . ان نصل سهمي
مسموم ...

هيا يا عنترة اعبر هذا الشعب بأموالك وزوجتك وقومك فهناك عمارة
ذلك الوغد الذي قادني الى هنا مع مثني رجل يرقب ، يرقب موتك ...

عنترة : اموت مثل كلب شارد جاء الى سيل وهو على آخر رمق فلم
يستطع ان يشب الوئبة الاخيرة ، الوئبة العظمى ليبلغ الماء وينهل الحياة
فاسلم روحه الصغيرة رغم انفه .

ولما نظر عنترة الى جثة وزر الذي مات وكأنها النذير اليه بأن ساعته
قد ازفت ، قال :

آه ! ولكن أنا أيضا خادمتك إيتها السماء فمن أجلك اسعى ومن أجلك
اعمل ! لاتدعيني أموت هكذا ! بل دعيني اصل على الاقل الى حيث الحصاد
ينتظرنى ! ... أنا خائف ! أنا اغض الطرف امام الموت كما يفرضه الوليد
امام النور ...

وفي الفصل الخامس يعمل عنترة وشيبوب على اختيار مكان مناسب
لتنفيذ الخطة التي رسمها عنترة : هنا بالقرب من هذه الهوة انه مكشوف
قليلا ... يجب ان يتمكن العدو حال وصوله من رؤية عنترة ميتا او حيا .
اذن بالقرب من هذه الصخور ، في هذه الفرجة الواسعة ستترك حصاني
الذي كنت اركبه في المعامع .

لاتبك يا شيبوب ، يجب ان تبسم يجب ان تساعدني لانجح ...
فهذه خديعتي الاولى .

... اما عيلة فقد رايتها قبل ان تتيح لها الضوء ان تقرا بؤسي في
بلامح وجهي . واستطعت ان اكلمها ولم يكن في صوتي شيء يدل على انها
المرءة الاخيرة . آه ! ان الالم امام المستقبل الذي ينهار لاقل مرارة من
الدموع التي تجس عندما القلب يقول : استودعك الله ...

والفم يقول : الى الملتقى . ولكنها ستذهب مطمئنة غير عالة بشيء .
والآن يا صاح ، يارفيقي ويا اخي يجب هنا ان نفرق انت لتسير
في هذه الطريق التي كانت امس طريق الامل وانالانهي حياتي وانتم واجبي .
ساعة الموت لا يمكن تاخيرها فلماذا يدل المرء نفسه باظهار جسعه ،
فصباح ممتلئ عملا كثيرا خير من نهار طويل فارغ ، اتبكي ؟ متى كان يبكي
فارس اخي الركاب بشرف وعز ؟

شيبوب : اني ابكي علينا جميعا وعلى بلادك وامتك وكل من سيموت
بموتك ، الا رحمة إيتها السماء .

□ عنتره بن شداد العيسر

عنتره: ان مستقبل امة ووطن لا يتوقف على رجل ولو كان رب المعارك
أو ملك العالم . لاشيء يوقف شعبا سائرا انه يصعد واره يصعد من
المشرق الى المغرب درجة درجة بتألق عظيم يكفهر له الكوكب الذهبي في
صدر الفلك . ايهم النور بل السنونو اذا زادت او نقصت اجنحتها
ريشة ؟ ما انا يا صاح الاريشة .

شيبوب : ليس بالنسبة الى ذوك يا عنتره !

عنتره : حتى بالنسبة الى ذوى !

هيا اذهب !.. واسهر على عبلة يا صاح ايها الحارس الامين ...

عنتره وحده :

آه ما أقصر ساعتك ايها السعادة البشرية ! يا غد يوم الحب
ما امرك ! انموت السعادة اذن عندما تهرج مملكة الاحلام؟

لقد قضيت عشر سنين لكي احظى بك يا عبلة ؛ ويدي لا تستطيع
الاحتفاظ بهذه السعادة . اني اترك الى رياح قفارنا نضارتك وصباك غير
تادر على متابعة الطريق معك ...

وتأتي عبلة من المخيم راكضة وتقول لعنتره :

عبلة : آه يا عنتر ! لقد ادركت كل شيء ... فلا تخادع . ان قلبي
قلب بطلة ومهما تألم فباستطاعته ان يتألم ايضا ... ليس لما ان اشاطرك
مصيرك ! ...

عنتره : هاهي زهرتي المسكينة المثقلة بماء السماء صريعة العاصفة !

ويطمئن عنتره عبلة بأن كي جرحه بالحديد بدد كل خوف وانه أخذ
يشعر بتراخي وطأة الموت . وان عليها ان تحب الكائن الصغير الذي ستلده
فينتقم له .

□ عنتره بن شداد العبسي □

عبلة : .. من اجله ومن اهلك ارضى أن أعيش .. فالوداع ..
عنتره : الوداع يا ابنة الامير وبا سليله أمة عظيمة ونبيلة يا نسرية
العينين امام الخطر المحدث !

أذهبي ! ولكنك لاتذهبين وحدك يا عبلة لان نفسي تود ان تتخلص من
جسدي لتتبعك

ويقول عنتره لآخيه شيبوب :

لنتعانق يا شيبوب ، يا اخي ورفيقي في السلاح، بلا وهن ولا حيرة
لا طائل فيها حتى بلا دموع !....

ساموت دون ان يشهد احد موثي فذلك خير وافضل ! اني استطيع
الآن أن أبوح بالمي، وعيناي تستطيعان الآن ان تبكيا من غير ان تبكيا احدا .

ايها الشمس اذهبي اني ذوي وسيري في موكبهم وقولي لهم اني
احمهم حيا وميتا

http://Archivebeta.Sakhril.com

وداعا يا حلم الحب والمستقبل وداعا !....

ويسير عنتره مترنحا وكالاعمى يبحث بيديه عن حصانه الى ان يصل
اليه فيمتطيه بجهد عظيم ، ويقول :

انشري الآن ياروحي جناحيك وحلقي عاليا ، عاليا جدا الى ما وراء
هذا الفلك الازرق حيث ستشاهدين الاله الواحد الاحد جالسا على عرشه
والذي سيبشر بكلمته رجل سواي ، اصعدي اليه بانفسي .

انشري جناحيك وطيري .. لاتتحرك يا ابجر .. فالعدو .. حينما
يصل .. يجب ان يرى عنتره .. مستعدا .

يلفظ عنتره نفسه الاخير بجهد آخر فينحني راسه اما جسمه فيظل
مستقيما مستندا من جهة الى الصخرة ومن الجهة الثانية الى الرمح الذي

□ عنترة بن شداد العبسي □

بتأرجح تحت ثقل الجثة فيسبب لها اهتزازا ، عندئذ ومن الجهة الامامية اليسرى يخرج من كل صوب وبكثرة رجال مسلحون بالرماح والسيوف وفي مقدمتهم عمارة الذي يرفع نظره فجأة فيرى عنترة على حصانه وعدته تلمع تحت اشعة الشمس .

عمارة : آه ! انه حي .

الباقون بلقون سلاحهم ويولون الادبار .

حي ؟!!! ..

كلهم ينهزمون وعمارة يتبعهم القهقري وعيناه مملوءتان رعبا وباسا .

يسدل الستار

اذن لقد استمد شكري غانم مسرحية « عنترة » من التراث العربي ومن الاخبار التاريخية وشعر عنترة وسيرته الشعبية بنوع خاص . فعنترة شخص حقيقي وامه جبشبة فنشأ عبدا اسود اللون واخذ منذ طفولته يرعى ابل ابيه شداد الامير العبسي . ولما كبر احب بنت عمه عبلة وفاز بحريته لما ابدي من القوة المدهشة والشجاعة الخارقة والبطولة النادرة ونقل من السيرة اغتيال عنترة ووفاته وهو على ظهر الحصان يحمي قومه حيا وميتا .

وقد روي ان النبي لما سمع قول عنترة :

ولقد آييت على الطوى واظله حتى انال به كريم الماكل

قال : « ما وصف لي اعرابي فاجبت ان اراه الا عنترة » (الاغاني : دار الكتب ج ٨ ص ٢٤٣) (١٦) .

وحاول شكري توجيه احداث مسرحيته نحو توحيد القبائل العربية وجمعها تحت راية واحدة . وليس بمستغرب التزامه بقضايا امته، وعمله

على إيقاظها من السبات العميق الذي ران عليها قرونا عديدة غارقة في ظلام الجهل والتخلف والعبودية ، وقد كادت السيرة الشعبية تشف عن مثل هذه الفكرة القومية التي تحث العرب على نبذ خصوماتهم للوقوف في وجه أعدائهم صفا واحدا غير أن شكري غانم استطاع إبراز تلك الفكرة إبرازا حيا واعطاءها أبعادا جديدة فكان بذلك أديبا ملتزما الى أبعد حدود الالتزام ، وأحسن الدعاية في أرقى وسط سياسي في العالم لفكرته القومية التي آمن بها إيمانا مطلقا ، وقصر دونه جميع الذين كتبوا عن عنتره دون استثناء حتى شوقي الذي لم يوفق كثيرا في تأليف مسرحيته « عنتره » وعندي أن رواية شكري غانم على ما فيها من هنات كحضور شيبوب حادث موت عنتره ، وشيبوب كان قد مات قبل عنتره ، لكن شكري قد خصه بدور أساسي في المسرحية فلا يستغنى عنه لقصر المدة الزمنية ما بين عودة عنتره بمهر عبله وزفافها إليه وموته . ورواية شكري تفضل رواية شوقي أيضا بالطبيعة والرفقة وبراعة التاريخ أو الأسطورة وبما فيها من دروس وطنية وأخلاقية عميقة وتحليل نفسي دقيق وعميق وبدون ابتذال : « إذا عوى الكلب .. » و « فتى عامر في كربة . » (ص ١٥ و ٤٢) .

لقد جعل شوقي عبله بطله الرواية حقا وصاحبة الدور الأول فيها وإن كانت باسم عنتره وهو بطلها . إذ هي الفتاة العربية المحبة الرقيقة الامينة والشجاعة مثل عنتره وهي علاوة على ذلك امرأة سياسية بعيدة النظر . فهي التي فكرت في امتها وفي مستقبلها ، وهي التي دعت قومها والقبائل الى توحيد صفوفها وجمع كلمتها وشق عصا الطاعة وخلع نير العبودية . هي هي وحدها قامت بهذه الفكرة الخطيرة ، وهي وحدها عملت في سبيل تحقيقها فنادت :

الا بطل نلتقي حوله يفك من الرق أعناقنا

□ عنترة بن شداد العبسي □

هذا بينما نرى عنترة شوقي خاملا متوانيا متقاعدًا لا يهتم بالعرب ولا يخطر له البتة أن ينهض بأمته من وهدة الذل والعبودية ، ذابه سفك الدماء والبطش في الاعداء .

وسواء أخذ شوقي فكرة الوحدة العربية عن شكري أم لم يأخذها فانها في روايته باهتة باردة اذا ما قيسَت بها ذاتها عند غانم .

قال الاستاذ علي الجندي : « يجوز لنا ان نعتبر شخصية عنترة في مسرحية شوقي « عنترة » مظهرًا آخر له ، الا ان شوقي لا يبتعد كثيرا عن شخصية عنترة في تاريخ الادب ولا يخلق منه رمزا لفكرة او قضية واليوم اطلع على وجه جديد لعنترة في مسرحية « عنترة » كتبها باللغة الفرنسية شكري غانم ، وترجمها الياس غالي ، وصدرت عن وزارة الثقافة والارشاد القومي في سورية بعد ان ظلت مجهولة لدينا حتى اليوم بينما ترجمت قصص ومسرحيات اقل منها قيمة بأمداد (١١) .

وقال الشاعر الياس قنصل : « ليس بين شعرائنا القدامى من يمثل كعنترة ابن شداد الروح العربية أفضل تمثيل واكمله ... لو وجدت سيرة هذا البطل الشاعر في احدى بلدان اوروبا او اميركا لما كان نصيبها الاهمال الذي اصابها منا ، بل لرايناها بين الكتب العديدة التي يحملها اولاد المدارس ليتعلموا منها مع غيرها الدروس التي تعدهم ليكونوا رجالا بانم معاني الكلمة » (١٢) .

لقدلقى غانم الخطبة الختامية في المؤتمر العربي الاول ١٩١٣ وعبر فيها عن توفقه الشديد الى رؤية الامة العربية حرة سيدة نفسها متحدة يحكمها سيد وحيد لفتت اليه انظار المتطلعين الى الحرية في كل مكان . مما يشهد له بنمو الحس القومي عنده عدم نسيانه وطنه وعروبتة - بشكل لم يسبق له مثيل - رغم سني غربته العديدة عن وطنه وانصرافه

الى الثقافة الفرنسية وشعرها . وهذا الحس القومي خط بارز الملامح في مسرحية « عترة » اذ انه وفق فيها الى بث الدعاية في باريس ارقى واخطر وسط سياسي في العالم ، للقضية العربية ووحدة القبائل العربية كلها .

اني اود في آخر هذا البحث ابداء ملاحظة بسيطة واقول كلمة حق املتتها علي ظروف اهمال هذه المسرحية كما قال الاستاذ علي الجندي أنفا فاشير اولاً الى ان الدكتور صالح الاشر الذي كلف من قبل وزارة الثقافة بمراجعة ترجمتي لمسرحية غانم قد اغفل عن قصد كلمة « متحدة » :

« أجل أن تكون البلاد العربية ... يحكمها سيد وحيد » فأساء بذلك الى المؤلف والى الترجمة والمترجم الى الحقيقة ، وثانياً اقول :

اذا غفر لشوقي امتداحه في ديوانه العشمايين ، وهو يمت اليهم بسبب ، واخذ على شكري غانم اشتراكه في المؤتمر العربي الاول في باريس ووقوفه الى جانب العرب وسميه الى استقلال وطنه فان لسان حاله يردد قول حافظ ابراهيم ويترجم عليه :

ان يكتبوا لي ذنباً في مودتهم
فانما الفخر في الذنب الذي كتبوا .



الحواشي :

(١) شكري غانم (١٨٦١ - ١٩٢٩) صحافي وشاعر لبناني من بكاسين ، قضاه جزين عاش في بيروت وقضى تسع سنين في مدرسة عينطورة . وفي سنة ١٨٨٢ رحل الى فرنسا واستقر في باريس ليكون على صلة وثيقة بالاحرار الوطنيين النتن هاجروا أو نلوا من ديارهم في عهد السلطان عبد الحميد . عمل في الصحافة والسياسة فاسس «الجمعية السورية المركزية» وفي عام ١٩١٦ أصدر جريدة « لاكوردسبونديانس دوريان » نشر فيها آراءه السياسية ودافع في فرنسا عن القضية العربية ووقف الى جانب العرب في الحرب العالمية الاولى مطالبيا بحقوقهم في حياة كريمة . وبالنظر الى ماكان بينه وبين رئيس الجمهورية الفرنسية رمون بوانكاريه وكليمانصو وغيرها من الساسة الفرنسيين من صداقة دافع عن لبنان واستقلاله عن الدولة العثمانية .

عني بالادب والشعر بالفرنسية ونشر ديوانه « أشواك دورود » و « مسرحية زهرة الحب » التي مثلت سنة ١٩٠٤ على مسرح الاوديون و « ربع ساعة من الف ليلة وليلة » مثلت سنة ١٩٠٨ ومسرحية « الإجنحة المنكسرة » ورواية « دعد » و « النصور التسعة » و « يوسف » و « جيافور » و « ليموولتك » و « الزير » في إن شهرته الواسعة ماقامت الا على مسرحية « عنتر » التي أراد من تأليفها إيقاظ الشعور القومي والذكاء روح الشجاعة والبطولة عند العرب وتقريب الأذهان في فرنسا الى بوادر القومية العربية الاولى باحياء شيء من التراث العربي القديم .

(٢) من قصيدة لخليل مطران في ٢٢ بيتا أنشدتها في حفلة تكريم أقيمت لشكري غانم ناظم رواية « عنتر » بالفرنسية - كتاب الشعراء الثلاثة جمع حسن السندوبي ص ٢٢٧ .

(٣) الياس غالي : ترجمة مسرحية « عنتر » لشكري غانم بالعربية ١٩٦٣ .

(٤) يوسف داغر : معجم المسرحيات المعربة من الفرنسية ١٨٤٨ - ١٩٧٥ صفحة ١٩٩ :

« عنتر »

تمثيلية نظمها شعرا بالفرنسية الاديب الشاعر اللبناني شكري غانم ، مع اكتسابه الجنسية الفرنسية ، سنة ١٨٨٩ ، ومثلت أولا في باريس على مسرح الاوديون سنة ١٩١٠ . ترجمها الى العربية محمد كامل حجاج - (ملاحظة : جاء ذكره في الجزء ٧ من معجم الاعلام للزركلي ط ٣ ص ٢٢٥ ولم يذكر فيه انه ترجم مسرحية « عنتر » لشكري غانم) - ما سمعت قط بل قبل اليوم ولا اطلعت على ترجمته حتى اليوم .

مثلت مسرحية « عنتر » اول مرة في مصر في دار الاوبرا الملكية .

□ عنتر بن شداد العيسى □

نشر منها المنظر الثالث من الفصل الرابع في مجلة الرسالة عدد ١٩٢٤/٢٢ ص ٢٥٢
ترجمها الى العربية الاستاذ الياس ابو شيكة - بيروت مطبعة قوزما ١٩٢٦ .
لها نقد في المشرق ، م ١٩٢٦/٢٤ ص ٤٩٥ وفي المقتطف م ١٩٢٦/٤٩ ص ٢٢٨ صفحة ٤٢.
- عنتر بن شداد - مسرحية غنائية شعرية نثرية تأليف ابو خليل القباني ، القاهرة في
آذار ١٩٠٥ .

روى لنا الاستاذ نصري جوزى الذي ألف في القدس فرقة مسرحية ، في حديث له
أذيع من اذاعة دمشق ١٩٩٣ أن فرقة مثلت في القدس عام ١٩٢٨ مسرحية شكري غانم
ترجمة الياس ابو شيكة على مسرح « الفرير = الاخوة المسيحيون » .

(٥) دو برسوفال : الروائع ٢٧ لفؤاد افرام البستاني ص (٥٧) .

A. P. Caussin de Perceval : Essai sur l'histoire des Arabes
Paris 1847 T. II .

(٦) فؤاد افرام البستاني : عنتر بن شداد ، الروائع ٢٧ ص «ب» .

(٧) فيليكس فارس : رسالة النبي الى الشرق العربي (مقال الاستاذ عيسى فتوح :
مجلة آفاق عدد ١٢/أب/١٩٧٩ ص ١٢٢) .
<http://Archivebeta.com>

(٨) محمد فريد ابو حديد : ابو الفوارس عنتر بن شداد - دار المعارف ١٩٤٧ .

(٩) شكري غانم : مسرحية « عنتر » وديوان عنتر بن شداد - شلبي وأبياري شركة
فن الطباعة بشبرا ص ١٤٠ .

(١٠) جاد في السيرة م ٤ ص ٣٦٩ - مكتبة صادر ، المطبعة المصرية ، بيروت قول
عنتر : « لولا سعدي والاقبال واستنجادي بذلك النبي الذي توانست بذكره الاخبار
والاقوال الذي يظهر في آخر الزمان واسمه « محمد » سيد ولد عدنان لما كنت قدرت
على العبد زنجير » .

(١١) علي الجندي : مقال قيم جدا بعنوان « عنتر السلام » مجلة الاسبوع العربي
العدد ٢٤٩ - ١٦/٣/١٩٦٤ ص ٤٨ - ٥١ .

(١٢) - الياس قنصل : عنتر - عدد خاص من مجلة « المناهل » ٩ بونس امرس
(الأرجنتين) - ك ١/١٩٣٨ السنة ٢ ص ٢ و ٤ .

(١٣) فؤاد افرام البستاني : الروائع ٢٧/١٩٢٠ ص ب .

حُجَج من أجل مسرح

بقلم: هـوارد باركر
تقديم وت: ممدوح عدوان

مقدمة :

يبدو مناسباً أن نقدم لترجمة المقالات التالية من كتاب هـوارد باركر « حجج من أجل مسرح » باعطاء القارىء لحة عن المسرح الأنكليزي السياسي المعاصر حتى تتسنى معرفة ما وراء كتابات باركر ودعوته لمسرح جديد .

شهد المسرح البريطاني ازدهارا وتطورا نوعيين بعد عام ١٩٦٨ . وتعود أهمية هذا التاريخ الى حصول أحداث سياسية هامة على الصعيد العالمي والداخلي (في بريطانيا) كان لها انعكاسات مؤثرة على الصعيد الفني . ومن تلك الأحداث انتفاضة ايار في باريس وربيع براغ وحصار مكان انعقاد مؤتمر الحزب الديموقراطي في تشيكافو والمظاهرات والاحتجاجات العارمة ضد الحرب الفيتنامية في الولايات المتحدة وغيرها .

الا أن أهم هذه الأحداث من حيث تأثيرها على المسرح هو الانتفاضة في باريس نظرا للدور القيادي الذي اضطلع به الطلاب فيها . فالكتاب المسرحيون الفاعلون حاليا على الساحة الفنية في بريطانيا من أمثال هـوارد

□ حجج من أجل مسرح □

برينتسون ، وديفيد هير ، وديفيد ادغر ، وهوارد باركر - وهم من المستفيدين من القانون الذي اصدر في بريطانيا عام ١٩٤٤ والذي فتح أبواب التعليم العالي لابناء الطبقة الفقيرة - كانوا طلابا جامعيين في عام ١٩٦٨ .

وقد اسهم ماسمعه وقرؤوه وراوه عن نشاط زملائهم في باريس في تسييسهم ونفخ روح الثورة والتمرد على الواقع في نفوسهم . فاخلدوا على عاتقهم تجسيد موقفهم هذا في اعمال فنية مسرحية . وقد ساعدهم في ذلك الغاء قانون الرقابة على المسرح في بريطانيا في عام ١٩٦٨ حيث أصبح بإمكان الكتاب التعبير عن آرائهم وتطلعاتهم بحرية أكثر وبأسلوب ولغة فنية جديدين .

وبنتيجة هذه المؤثرات والفرص نياما أصبح يعرف بالمسرح البديل وازدهر وهو مسرح سياسي يهدف الى تقديم البديل لما هو سائد على الصعيدين الاجتماعي والفني . ومن هذا المنطلق رفض الكتاب المسرحيون التعامل مع المسارح الكبرى السائدة التجارية منها او التي تدعمها الدولة لانهم راوا في سياسات هذه المسارح وفي الاعمال التي تقدمها دعما للوضع السياسي القائم . هذا عدا عن أن جمهور هذه المسارح مكون ، في الاغلب من ابناء الطبقة الوسطى والعليا وهي الطبقة صاحبة المصلحة في الحفاظ على الواقع الراهن . وعوضا من ذلك تم تشكيل العديد من الفرق المسرحية الصغيرة والجوالة التي اخذت تقدم عروضها في اماكن عرض غير تقليدية كالمقاهي والحانات ومراكز الفن العامة والمصانع وامكن العمل والتجمعات السكنية العمالية وذلك بغية ابصال افكارهم الى اماكن تواجد ابناء الطبقات التي يعدونها صاحبة المصلحة في التغيير السياسي والاجتماعي ، وعلى الصعيد الفني تبنى الكتاب المسرحيون نظرية بريخت الدرامية وحاولوا تطويرها .

□ حجج من أجل مسرح □

ولكن مع نهاية السبعينات وأثناء الثمانيات حصل نوع من التبدل في موقف بعض هؤلاء المسرحيين فسعوا جاهدين للتعامل مع المسارح السائدة . وبالفعل أنشأ ديفيد أدغر علاقة عمل جيدة مع مسرح شكسبير الملكي ، وأقام هوارد برينتون وديفيد هير علاقة ممتازة مع المسرح القومي . وهذا يعني وديفيد هير يشغل الآن مركزا مرموقا في ادارة المسرح القومي . وهذا يعني أن بعض هؤلاء الكتاب المسرحيين أصبحوا جزءا من المؤسسات التي سعوا من قبل الى تقويضها والحلول محلها . وان كانوا مايزالون يحتفظون بشيء من أسلوبهم المسرحي المعهود .

يتميز هوارد باركر عن أبناء جيله بعدة امور . فقد كان طالبا جامعا في عام ١٩٦٨ . ولكن أحداث باريس لم تسهم في تسييسه كما فعلت بزملائه . فهوارد باركر ، المولود في عام ١٩٤٦ في أحد أحياء لندن الفقيرة ، تشرب الأفكار السياسية الاشتراكية المنطوقة بل الستالينية ، على يد والده الذي كان عضوا ناشطا في أحد الاتحادات العمالية . وهو وان اتسمت أعماله الاولى بصفات أعمال كتاب المسرح البديل ، لم ينضم الى أي الفرق المسرحية المنضوية تحت شعار المسرح البديل . كما أنه أكثر الكتاب البريطانيين غزارة في الانتاج . حيث كتب مايربو على ثمانين مسرحية وثلاثة دواوين في الشعر . وربما كان الكاتب الأكثر نشاطا وتميزا في أسلوبه المسرحي على الساحة البريطانية الآن . ومما يدل على ذلك تشكيل فرقة مسرحية اسمها « ريستلينغ سكول » أي « مدرسة المصارعة » لتمثيل أعماله .

وهذا انجاز وتكريم لم يحظ بهما أي كاتب بريطاني آخر . وتذكر هذه الفرقة بفرقة برلين المسرحية وعلاقتها ببريخت وباستوديو موسكو وعلاقتها بستانسلافسكي .

□ حجج من أجل مسرح □

وان كانت فرقة باركر تختلف عن الفرقتين المذكورتين بكونها تقتصر في نشاطها على تأدية أعمال باركر دون غيرها . وربما أوحى اسم الفرقة بطبيعة كتابة باركر : فهي تعبير عن صراعه المستمر مع ماهو سائد على الصعيدين الفني والسياسي وبالتالي يمكن اعتبار تكوين الفرقة رد فعل للاهمال والمعاداة النقدية اللذين عانى منهما باركر أكثر من غيره بسبب موقفه المعارض . فبالرغم من أن باركر ، ومنذ البداية لم يكن متحفظا تجاه العمل مع المسارح الكبرى ، لم تبد هذه المسارح أي استعداد لعرض أعماله ، علما أنه يكتب بأسلوب مسرحي يتناسب مع المسارح الكبرى ، أي لا يمكن لكذا من أعماله وأثرها الدرامي أن يظهر إلا إذا توفر المجال والمكان الملائمان لها . ومما يجدر ذكره في هذا المجال هو أن أعماله في السنوات العشر الماضية جميعها قد أرسلت إلى مسرح شكسبير الملكي وإلى المسرح القومي دون جدوى . حتى أن تلفزيون البي بي سي ومسرح شكسبير الملكي رفضا تقديم أعمال باركر التي كانا قد مولاها بالأصل . والسبب في هذا الرفض ، كما أسلفنا ، هو طبيعته المعارضة وثورته على المألوف في المسرح والمجتمع .

لقد خضع موقف باركر المعارض لتطور وتبدل كي يتلاءم مع التغيير الحاصل في المجتمع البريطاني في العقدين الماضيين دون أن يغيب عن ذهنه أنه فنان معارض . وقد اقتضى هذا التبدل في موقفه التراجع أحيانا عن مبادئ وأفكار آمن بها في الماضي . ويظهر هذا التحول في موقفه تجاه الأيديولوجية بشكل خاص ، فقد وصفت أعماله الأولى ، ووصفها هو ، بالمتطرفة في اشتراكيتها من الناحية السياسية .

ولكن مع مرور الزمن ومع اتساع معرفته للكتب والبيروقراطية الخائقة في أوروبا الشرقية (سابقا) بدأ يتوجه بنقده اللاذع للأيديولوجية

□ حجج من أجل مسرح □

الاشتراكية التي غالبا ما يصفها بالاشتراكية الرسمية . ولم يقابل هذا النقد للايديولوجية الاشتراكية اي مغالبة للايديولوجية الرأسمالية . وإنما تركز نقد باركر ومعاداته للايديولوجية بشكل عام .

ويعود هذا لان باركر يساوي تقريبا بين الايديولوجية والقوة ، اي ان القوة الكابتة هي على الاغلب وسيلة الايديولوجية في السيطرة . وموقف باركر هذا ، يفسر المعاداة التي يلاقيها من اليمين واليسار كليهما في بريطانيا ، على الصعيدين السياسي والفني وان كانت المعارضة اقوى من جانب من يسمون أنفسهم باليسار كونهم يعدونه خارجا عن المبادئ التي يفترض ان يلتزم بها . لكن ذنب باركر هو مجرد كونه لا يرضى المعايير التي يعدونها دلالة على « يسارية » او « ليبرالية » شخص ما . نظرا لان هذه الفئة هي المنفذة الى حد ما ، في المسارح الكبرى (التي تمولها الدولة) فهي المسؤولة الى حد ما عن رفض انتاج اعمال باركر . ولهذا نجده في كتاباته الابداعية والتغانية أكثر حدة في نقده لهذه الفئة واسلوبها المسرحي .

من المواضيع التي يتكرر طرقها (من زوايا مختلفة) في مسرحيات باركر هي : الفن والجنس والتاريخ والاسطورة والايديولوجية . ويمكن في الحقيقة البرهان على نوع من التلازم والتعادل بين معالجة باركر للفن وشخصية الفنان وبين الطريقة التي يعمل بها ككاتب مسرحي . ومعالجته لمشكلة الجنس في اغلب الاحيان مرتبطة بعلاقات القوة السائدة كما يصورها في مسرحياته ويمكن ملاحظة توافق آراء باركر في هذا المجال مع مفاهيم المفكر الفرنسي المشهور ميشيل فوكو . ومعالجة باركر للتاريخ والاسطورة عبارة عن محاولة لاعادة كتابتهما وتفسيرهما من وجهة نظر معارضة عبر

□ حجج من أجل مسرح □

التركيز بشكل خاص على الجانب الانساني للتاريخ . ويخلص الى نتيجة أن الالم هو جوهر التاريخ . وهذا بالطبع تفسير مغاير للرؤية التقدمية والرجعية للتاريخ على حد سواء .

وانطلاقا من هذا الفهم للتاريخ يرفض باركر كتابة الكوميديا وهو معروف بكرهه للضحك ، كما يعادي المسرحيات الموسيقية وحتى تلك المسرحيات المكتوبة بأسلوب واقعي . لانه يرى في كل الاعمال المكتوبة بهذه الاساليب نوعا من المصالحة مع الواقع والهروب واللهاث وراء « الشعبية » بالمعنى الرخيص . كما يرى فيها نوعا من الازدراء بالجمهور كونها تقدم السهل والمسلمى او الوعظي البسيط .

وبدلا من ذلك يدعو باركر منذ فترة الى نوع جديد من المسرح التراجيدي اطلق عليه « مسرح الكارثة » . الالم وحق الفرد في عرض تجربته مع الالم ركن اساسي لهذا النوع الجديد من المسرح . فبدلا من المصالحة المعهودة في نهاية التراجيديا التقليدية نجد تجديده تجربة الشخصيات مع الالم واعطاءها ابعادا جديدة هي السمة البارزة لنهاية مسرحياته الكارثية . . بشكل عام يحاول باركر تجسيد افكاره النقدية حول المسرح في كتاباته الابداعية . يفصل باركر مثل هذه الافكار في تعليقات ومقالات ومحاضرات ومقابلات في فترات مختلفة من حياته المسرحية وقد جمع مؤخرا معظمها في كتاب « حجج من أجل مسرح » . ولا بد من التنويه بان هذه المقالات مكتوبة بأسلوب يتجنب منه باركر ، عن قصد ، التسلسل المنطقي للافكار والتراكيب المسبوكة بعناية . وبعد في حد ذاته تعبيرا عن أحد أهم مبادئه المسرحية كما يتضح في أعماله المسرحية وفي الكتابات النقدية نفسها .

□ حجج من أجل مسرح □

١ - ٤٩ قولاً انفرادياً من أجل مسرح تراجيدي

- نعايش انقراض الاشتراكية الرسمية . عندما تفقد المعارضة سياستها ، يجب أن تتجذر في الفن .

- انتهى زمن الهجاء . لا يمكن هجاء شيء في الدولة الاستبدادية .
إنها حضارة تقلصت لتقتصر على المتذلل السمسار يضحك والهجاء يهرج .

- الشكل الفني الاستبدادي هو المرحية الموسيقية .

- المحاسب هو الرقيب الجديد . والمحاسب يصفق للمرح المتلىء . والاشتراكي الرسمي يتوق أيضاً للمرح المليء . ولكن مليء من أجل ماذا ؟

- في عصر الشعبية ، الفنان المتقدم هو الفنان الذي لا يخاف من السكوت .

- أن نجاح الجمهور سعيًا وراء الوحدة هو صوت ياس .

- في الزمن المرديء ، الضحك ضليل خوف .
<http://Archivebe.net/Sarhad.com>

- كم هو صعب الجلوس في مسرح صامت .

- هناك صمت وصمت ، مثل اللون الأسود . توجد ألوان ضمن الصمت .

- أن صمت الاكراه هو اعظم انجاز للممثل والكاتب المسرحي .

- يجب علينا التغلب على غريزة فعل الأشياء في انسجام - ليست الجماعية أن نشد معاً ، أن ندندن أناثنا مبتذلة معاً .

- الكرنفال ليس ثورة .

- بعد الكرنفال ، بعد إزالة الاقنعة تصبح تماماً كما كنت من قبل ، بعد التراجيديا لن تكون متأكداً من أنت .

□ حجج من أجل مسرح □

- الايديولوجية هي نتيجة للالام .
- بعض الناس يريدون معرفة الالام . لا توجد حقيقة في الرخيص .
- يوجد اناس يسعون نحو المعرفة اكثر مما يقر المحاسبون .
- توجد على الدوام امكانية لفيض من الباحثين عن الحقيقة .
- الفن مشكلة . والرجل / او المرأة / الذي يعرض نفسه للفن يعرض نفسه لمشكلة اخرى .
- ان الخطأ الذي يتميز به المحاسب هو الاعتقاد بعدم وجود جمهور للمشكلة .
- يريد بعض الناس النمو في ارواحهم .
- لكن ليس كل الناس . وبالنتيجة التراجيديا نخبويه .
- لانه لايمكنك مخاطبة كل فرد ، بإمكانك مخاطبة نافدي الصبر .
- لا تمتلك المعارضة في الفن سوى نوعية خيالها .
- النوعية هي المقاومة الوحيدة الممكنة لحضارة مبتذلة .
- لانهم يحاولون الحط من اللغة ، يصبح صوت الممثل اداة تمرد .
- الممثل هو في آن واحد اعظم مصدر للحرية وامهر ادوات الكبت .
- اذا تم تجديد اللغة للممثل ، فهو يمزق الحصار الخيالي للحضارة واذا ماتكم الممثل الابتذال فهو يكس العبودية .
- تحرز التراجيديا اللغة من الابتذال . انها تعيد الشعر للكلام .
- ليست التراجيديا حول المصالحة . وبالتالي فهي الشكل الفني لزماننا .
- تقاوم التراجيديا تسخيف التجربة ، الذي هو مشروع النظام الاستبدادي .

□ حجج من اجل مسرح □

- يتحمل الناس اي شيء من اجل حفنة من الحقيقة .
- ولكن ليس كل الناس . وبالتالي المسرح التراجيدي سيكون نخبويا .
- كانت التراجيديا مستحيلة طالما امتزج الامل مع الراحة . وفجأة تصبح التراجيديا ممكنة ثانية .
- عندما سقط طفل تحت باص دعوا ذلك تراجيديا ، على النقيض من ذلك كان هذا حادثا . لدينا منذ زمن دراما حوادث متكررة كتراجيديا .
- ان تراجيديات الستينات لم تكن تراجيديات وانما فشل للخدمات الاجتماعية .
- يتوجب على المسرح البدء بالنظر جديا للجمهور . ويتوجب عليه التوقف عن حكاية قصص يمكنه فهمها .
- ليس اهانة ان يقدم الغامض للجمهور .
- يموت الشكل الروائي بين ايدينا .
- تنشق وحدة الجمهور في التراجيديا . فهو يجلس منفردا . ويعاني منفردا .
- تستعيد التراجيديا الالم للفرد في الرذاذ اللامتناهي للجماعية المزيفة .
- تخرج من التراجيديا مسلحا ضد الاكاذيب . بعد المسرحية الموسيقية تصبح مجنون اي شخص .
- تفيظ التراجيديا الشاعر . فهي تسحب اللاوعي الى المكان العام . ولهذا فهي تسكت قرع الدف الذي يميز الحضارة الاستبدادية والعمالية على حد سواء .
- انها تتجرا ان تكون جميلة . ومن بعد يتحدث عن الجمال في المسرح ؟ انهم يعتقدون انه متعلق بالكستوم .

□ حجج من أجل مسرح □

- الجمال ، الممكن في التراجيديا فقط ، يهدم كذب الفساد الانساني الذي يكمن في صلب الاستبدادية الجديدة .
- عندما يصبح المجتمع فلسطينيا بشكل رسمي ، يصبح تعقيد التراجيديا مصدر مقاومة .
- كونهم استنزفوا الحياة من كلمة الحرية ، فان كلمة « عدالة » تكتسب مغزى جديدا .
- والتراجيديا وحدها فقط تجعل العدالة موضع اهتمامها .
- بما انه لايمكن لاي شكل فني أن يولد فعلا ، فان الفن الاكثر ملاءمة لحضارة على حافة الانقراض هو ذلك الذي يثير الالم .
- ليست المسائل معقدة لدرجة يصعب التعبير عنها .
- لم يفت الاوان لان نستيق موت أوروبا .

ARCHIVE
http://www.عزاءات.الكارثة.com

منذ بضع سنوات وانا أحاول أن أكون مسرحا يعطي للجمهور حقوق التفسير . وللقيام بذلك توجب ارتكاب الاثم في ايكتين مقدستين في المسرح المعاصر : الوضوح والواقعية : فالنص او الانتاج الذي يلقي التمجيد لوضوحه هو حتما النص الذي يسمح بأقل قدر ممكن من الغموض وأقل قدر من التناقض وأضيق مجال لتجنب الاحساس الخائق بأن شخصا ما يقدم لك معنى لتأخذه معك . ان هذا شكل من الاضطهاد مقنع بالثقيف . على نحو مشابه ، التأكيد على الواقعية ، وهي آلا مصطلح بالذ ، لكنه ما يزال يلتقط مثل آخر وتر لقيشارة مكسرة ، يستلزم ضعفا معنويا لدى الجمهور ، الذي يتوجب ان تقدم له علامات ايجابية مثل سوارى النهر ، اذا كان له الا يضع ويتعرض للخطر

□ حجج من اجل مسرح □

في مناهات الخيال . ومع هذا فالطروحات النقدية السائدة فعالة فقط مادامت توجد ارضية اخلاقية مشتركة بين الفنان والممثل والجمهور . مادام المجال الاخلاقي الذي يعمل المسرح ضمنه منسجما اخلاقيا ، سواء اكان انسانيا مسيحيا او بورجوازيا ، فان حق الفنان في النصيح والشرح والتثقيف غير قابل للنقاش . لقد دل العقد الماضي على تدهور في الاجماع الاخلاقي لدرجة أصبح من المعقول التساؤل فيما اذا كانت حتى أكثر بيانات السلامة الاخلاقية تستحوذ مصداقية خالصة .

على سبيل المثال ، المقولة الارادية « من البدهي ان كل الناس ولدوا متساوين » ، لم تعد بعد عقد من التاثريه والانحسار العالمي للشيوعية الرسمية ، تمتلك تلك الهالة من المصداقية التي امتلكتها من قبل: تحتاج الى تفحص ، وتحتاج الى اعادة ولادة وتحتاج الى اعادة اكتشاف . ان وظيفة المسرح في مثل هذا المناخ ، الذي يشرع التدخل الاقتصادي لدى الرجال فيه الى تصدع اضافي في الاخلاقية الاجتماعية ، رغم كل ما يقال من كل الدعاية على النقيض من ذلك ، هي اعادة مسؤولية الجدل الاخلاقي للجمهور نفسه . واعتقد ان ذلك يقدم للفنان فرصا جديدة ، لكنه يتطلب منه أيضا ممارسات جديدة .

لقد اقترحت أنه من الافضل ، في بعض حالات المجتمع ، عدم التسليم بشيء . وان الازمة في الاخلاق العامة تعطي مجالا لنوع جديد من المسرح الذي يجب - كما اعتقد - ان يقيم توتره الخلاق ليس بين الشخصيات والنقاشات على الخشبة ، ولكن بين المشاهدين والخشبة نفسها . يتدخل هذا المسرح في مرحلة من العلاقات الانسانية ابكر مما فعل حتى الآن . فالتركيز المعتاد للمسرح المعاصر هو كيف نعيش مع بعضنا بالاعتماد على آراء معطاة ، (من المسيء ايداء الناس ، يتوجب على غير المحظوظين اثارة الشفقة الخ ...) .

□ حجج من أجل مسرح □

لكن من الواضح أنه توجد مشكلة بهذه الآراء نفسها . ويطلب المسرح الأكثر شجاعة من جمهوره أن يختبر صحة الآراء التي يؤمن بها ويعيش بها . بكلمات أخرى ، أنه ليس حول الحياة كما يعيشها الناس على الإطلاق لكنه حول الحياة كما يمكن أن يعيشوها ، حول الفكرة غير المصرح بها وحول اللاوعي المحظور . أن التعاطف والتصفية المفاجئة للتعاطف والتزييق المستمر للشخصية وتقلب الدافع هي من بعض الوسائل المتاحة لهذا المشروع . أن الفناء الفوارق الروتينية بين الأفعال الجيدة والردئية والاحساس بأن الجيد والرديء يعيشان معا في النفس الواحدة وبأن الحرية واللفظ قد يكونان غير متجانسين وبأن الشفقة سم وحافر شهواني معا .

والضحك يمكن أن يكون على الأغلب مستبدا بقدر ما يندر أن يكون تحريرا ، كل هذه الأمور تشكل أرضية التجربة المسرحية الجديدة التي تعطي الجمهور إمكانية إعادة التقييم الذاتي على ضوء الفعل الدرامي . ونتيجة ذلك هو شكل حديث للتراجيديا ادعوه الكارثية.

الفكرة الخاطئة التي تتمسك بها صناعة اللهو بقوة في أوقات عدم الاستقرار المعنوي هي فكرة تصر على أن الناس المكتئبين يتوقون للأفنية والسلوان . مسرح الكارثة ، كمسرح التراجيديا ، يصر على المدى الأقصى للتحمل كإرضية له . أنه يستوطن مساحة الخطر الأقصى لخيال وإبداع كاتبه ولراحة جمهوره في آن واحد . ويستحوذ على ولاء أولئك وانتباههم أولئك الذين يبدو لهم التكرار الاجش للفتايات الاجتماعية من قبل اليمين واليسار نوعا من القحط . لكن الصراع القائم بين الجمهور وبين ما يراه ، أي تعرضه للفكرة غير المطلوبة ، يخلق المابل وحتى استياء . ومما لا ريب فيه أن هذه ليست تجربة مرتبطة بالتسلية وبالتالي يحتاج الجمهور أن

□ حجج من اجل مسرح □

يكون في آن واحد مستعدا ، وكما هي الحال مع كل مسرح جديد ، مثقفا بحريته الخاصة . ويتوجب ان يتحرر الجمهور من خوفه من الفموض ويتشجع للترحيب بلحظات ضياعه ، وليس ان ينقاد بالتقديس الاعمى للوضوح او للواقعية .

ولحظات الضياع هذه تشتمل على تقطيع الخط الروائي والتعليق المفاجيء للقصة ومقاطعة المشهد المتصل عن بعد بالموضوع وعدد آخر من الوسائل التي تهدف الى التعقيد والهيمنة على الطريقة الاعتيادية للجمهور في الرؤية .

فالذعر الذي يمكن ان يتركه الجمهور ، المضطهد لسنوات من التدريب على الخنوع ، لدى « فقدان الخيط » (كما لو أن الحياة خيط) سواء اكان خيط الكاتب (الذي اعطي بعد بريخت مكانة المعبود ، الفرد الذي يعلم كل شيء والذي يسيطر على أفكاره باستمرار) او خيط المخرج (الذي يجب ان يفرض الانسجام مهما كان الثمن) يجب ان يستبدل باحساس من الامان في عدم المعرفة ، وبالترحيب بالمخاطر نفسها التي تصدى لها الكاتب في رسمه خريطة أرض مجهولة والتي تصدى لها الممثلون بقيامهم بالرحلة على الخريطة . فكما كتب أدورنو بشأن الرواية في القرن التاسع عشر ، وهي التي يتوجب على المسرح محاكاة طموحها اذا كان له الا يصبح اكثر تحملا واختصارا ، تستقي معناها تماما من تفكك المعنى المنسجم .

ان هدف مسرح الكارثة في الهيمنة على حواجز المتحمل لدى جمهوره يجعله عرضة للتهمة التي توجه الى عملي بشكل متكرر جدا - وهي تهمة التشاؤم .

لكن الالم والهيمنة الظاهرة ليسا مرادفين للتشاؤم . وهو مفهوم ضيق عزيز على الفعل الاستبدادي ، حيث تحظره الدولة الاستبدادية ، وحيث ان الفكرة الكثيبة كتهديد للمعنويات العامة قد شوهدت الادب

□ حجج من أجل مسرح □

والفن . ان الابتهاج المثير للاشمئزاز للدب الواقعي الاشتراكي بنصائحه وإيحاءاته بمستقبل مستحيل قد أجبر العاملين فيه على ممارسة اكتآبهم في السر وأسهم في معدل الانتحار المرتفع بين الفنانين « التقدميين » . والحاجة المشابهة للتثقيف والتسلية وإثارة الافكار الجيدة من طبيعة جماعية (العائلة ، الامة ، الحزب ، الجماعة) تلتصق بالولع الكرنفالي للسيار والحملة الاخلاقية لليمين . لكن قرع الطبل فارغ والخطابة سطحية .

فهذا ، ببساطة غير قابل للتصديق . وليس خلاصة التجربة .

فالكارثة ايضا ملك الشعب ، وان العرض الملفت للنظر للامم الانساني وللهزيمة السحرية هو الذي يشكل سحر التراجيديا وقوتها .. لم يهدف مسرحي الى التضامن ابدا ، ولكن الى مخاطبة الروح حيث تحس باختلافها انه ينوي الفوص تحت ارض الامتقاد المشائع واختيار ارض المبادئ الاولى ان العناية الذي يشعر به الجمهور في مسرح من هذه الطبيعة ليس موهنا ، ولكن تتم اثاره الخيال ويتم اختيار بنى الاخلاق حتى وان كان ذلك فقط من اجل اثباتها . كانت التراجيديا التقليدية تكرارا للاخلاقية العامة فوق جثة البطل الآثم - وهكذا رأى بريخت التطهير سلبيا بجوهره .

اما في مسرح الكارثة فلا توجد استعادة للثوابت وبمعنى فهو اكثر اكراها واقل عرضة للاستغلال من المسرح اللحمي . فالجمهور هو الذي يتحرر ليصبح السلطة . ففي حضارة مفرطة الآن بشعبيتها لدرجة تبخرت معها الفوارق الحضارية بين اليمين واليسار ، للناس الحق في الحصول على مسرح ليس وجيزا ولا مستنهضا بعناد ، وانما يصر على التعقيد والامم والجمال الذي يمكن تكوينه فقط من عرض الامم بشكل ملفت للنظر . في الكارثة ، التي يفضح طموحها الخيالي المحتوى الرجعي لبؤس الحياة اليومية تكمن امكانية اعادة ابناء .

□ جج من اجل مسرح □

٢ - تكريم الجمهور

من الواضح ان المسرح الاتكليزي في ازمة . ومن الواضح على نحو مشابه ، ان ازمة المسرح تمكس ازمة النخبة المثقفة الليبرالية التي تمتلك المسرح . هذه الازمة ازمة فكرية . وافضل اجابة على السؤال « مانوع المسرح الذي نريد ؟ » يمكن تقديمها من وجهة نظر « مانوع الجمهور الذي نريد ؟ » .

نحن في خوف من جمهورنا ، كما يخشى الاستاذ الضعيف صفه . الكلمة التي تسريت للمفردات هي الاحتفال . لكننا لانعلم بماذا نحتفل ، فقط لانه في بعض الاوقات لا يوجد شيء للاحتفال به . المسرح الذي كوناه لا يحتفل بشيء ، رغم انه مليء بالضحك . حيث يبدو الضحك تجليا للتضامن ، لكنه الآن في اغلب الاحيان علامة خنوع . الاسم هو ما يحتاج الجمهور لمعاناته وليس الازدراء . لدينا مسرح ازدراء مقنع كملهاة .

يريد المسرح الليبرالي ان يقدم مواعظ . وقد اراد على الدوام اعطاء المواعظ ، فهذه طريقته في التعامل مع الضمير . ولكن لا احد يصدق المواعظ حتى وهم يصفقون لها . تكون في تناقض حقيقي عندما يصفق الجمهور لشيء لم يعد يؤمن به عن صدق .

الحال على الدوام هو ان الجمهور يريد ان يعرف اكثر ويتحمل اكثر مما يثق به الكاتب المسرحي او المنتج . حتى انضل المسارح عاملت الجمهور كطفل . لقد اقتيد الجمهور للمعنى ، كما لو ان الحقيقة وجبة غداء . المسرح ليس ناشرا للحقيقة ، وانما هو مقدم لصور . وتصريحاته شرطيه . في زمن لا وجود فيه لشيء واضح يصبح فرض الوضوح نوعا من الغرور المبذل .

□ حجج من أجل مسرح □

لن يخجل المسرح الجديد من تعقيده وفقدانه للأيديولوجية . ولن يشعر بأي التزام نحو الحياة التي يحياها الناس . او نحو الهاجس الصحفي لعرض الاوضاع الاجتماعية .

انه لا يدور حول الاوضاع ابدا . فمسرح الاوضاع هو مسرح رجعي خالص ، تماما كما ان المسرح المصرى على الايديولوجية رجعي ايضا . فهو مثل ملصق حزب بصورة رجل يشير باصبعه ، يجبرك على انتزاعه عن الحائط . المسرح الجديد لن يجبر أي شخص ان يكون حرا . وانما هو بدلا عن ذلك دعوة للتساؤل عن ماهية الحرية .

سوف يضع المسرح الجديد ثقته في ارادة المعرفة : ليست المعرفة المقدمة من العارفين وانما الارادة الفردية للمعرفة التي تحدثها تجربة التناقض في المسرح . يستكشف الكاتب المسرحي المنطقة نصف عالم ونصف جاهل . ويرسم الممثلون خريطة رحلته ويشارك الجمهور في الجهاد لتكوين معنى لهذه الرحلة ، التي تصبغ رحلتهم ايضا . وبالتالي ما يتم انجازه من قبلهم ينجز افراديا وليس جماعيا . لا وجود للتفسير الرسمي .

وتبعاً لذلك لن يجعل المسرح الذي يكرم جمهوره ايقونة من الموضوع اذا امكن لمشهد ان يعني شيئين يجب الا يتم تقليصه الى معنى واحد . واذا ما احتوى خطاب على نقيضه ، يجب تمثيله بنقائضه ، وهذا لايعني ان المسرح الجديد « سبرى وجهي المسألة معا » ، فهذا عجز وجمود . لكنه سوف يؤكد عدم الاستقرار الجوهرى للشخصية وعدم موثوقية الراي . نحتاج لمسرح عكس الحكاية الرمزية حيث يقوم الجمهور فيه بصياغة المغزى بدلا من الممثل . وبالطبع سوف تفسر الحكاية الرمزية على نحو مغاير من قبل افراد مختلفين . يتوجب على الحكاية الجيدة ان تشير جدالا وليس هزة خنوعة للرأس .

□ حجج من أجل مسرح □

ان المسرح الذي يكرم جمهوره يسمح لهم بالهروب من كابوس تسليتهم ، ويقيهم جائعين ، لان المسرح لا يقدم غذاءً . الى ان يتم النظر الى المسرح كشيء مغاير لمطبخ حساء للأغنياء او بيت نوم للجائعين ، فلن يتم تكريمه بالمقابل ، لان المتسول الجوال لن يكون شاكرا أبدا للحسنة أكثر مما يحترم البلوتقراطي الخادم .

المسرح الذي يحترم جمهوره سيطلب من كتابه ان يكتبوا ويخطرخوا بضمايرهم ، لان الكتاب يقبضون كي يفكروا بخطر . فهم مكتشفوا الخيال الذي يتوقعه الجمهور منهم . فما الفضيلة عندهم اذا ما فكروا بأمان ؟ هل تريد ان تدفع عشرة جنيهات كي يقال لك ماتعرفه أصلا ؟ هذه سرقة . هل تريد ان توافق كل الوقت ؟ هذا تملق . فعلى الدوام يتم تملق الجمهور ولهذا أصبح الجمهور دمثا .

سوف يتشاجر الجمهور المكرم مع ما رآه وسيذهب الى البيت في حالة غضب . ليس لكونه يستعجن ، وانما لانه احلم الى حيث يتردد في الذهاب . وهكذا تولد الاخلاق في الفن بالتعرض للالام وللفكرة غير المألوفة .

لن يسلم المسرح الجديد بأي شيء الجمهور ، ولن يطلب الجمهور الجديد ان يسلم اليه اي شيء . سوف يطلب الجمهور اكمل تعبير للتعبير وسوف يأمر بعرض المعضلة (وليس حلها) . وسوف يطلب الجمهور الجديد أكثر من الكتاب والممثل ، وسوف يقرر بنفسه سرعة التغيير . عندما يصر الجمهور فقط على التغيير يمكن القول : ان المسرح في حالة فيضان تام .

فكما هي الحال الآن ، الجمهور مخدوم ، وتصفيقه نصف الواعي يسمى نجاحا . لكن النجاح الصادق هو النقطة التي يطلب فيها الجمهور ، وهو في قمة الوعي ، ان يقتاد أكثر نحو المعضلة .

□ حجج من أجل مسرح □

سيكون المسرح الجديد مفرط الطموح . ولن يقتنع بأقل من فرقة كاملة من الممثلين . ويتوجب ان تعج الخشبة بالحياة . يجب الا يلقي الكاتب الجديد الاقتصاد ، مهما تطلب الاقتصاد . ويجب أن يتم الاظهار للكاتب ان الخشبة مجال فسيح وليس غرفته أبدا . وإذا ما تلقى الكاتب الجديد الاقتصاد فسوف يتقلص حجم المسرح نفسه الى حجم عُلبة . ربما حان الوقت لاغلاق مسارح الاستوديو لصالح المسرح .

جرى الاعتقاد ان الكاتب الذي يكتب لنفسه سوف ينتهي بالكلام لنفسه . وجرى الاعتقاد بأنه على الكاتب الكتابة للآخرين ، أي استخدام الممارسات المقبولة في السماع والرؤية . ولكن الكاتب الذي يبتكر عن حق من أجل نفسه هو الذي سوف يكتب للجمهور الذي يتوق للابتكار .

٤ - حول اللغة في الدراما

أود في بداية هذه المقالة أن أبدأ بالحجة بشأن مسؤوليات الدراما نحو الطبيعية أو ما يسمى بالحديث الموثوق به . فالدفاع عن الفحش على أساس انه شائع في الشارع شيء لا يهمني ولا يبدو شرعا . اذ لم أهتم قط بالكلام المنقول أو بإنتاج أصوات أصلية . فالكتاب والمنتجون الذين يدعون أنهم يعكسون الحياة كما يعيشها الناس ، هم فقط المسرحيون المكبلون بتناقض حذف الحشو والاسماء الجنسية في وقت يدعون فيه مخاطبة الناس بلسانهم الخاص.

أود بدلا عن ذلك طرح بضعة نقاط حول مسؤولية الكاتب المسرحي نحو حقيقة أسمى من مجرد الموثوقية . تخلق الدراما التي أمارسها عالمها الخاص ، ولا تحتاج الى مصداقية من المصادر الخارجية ، سواء من الايديولوجية أم من الواقعية الزائفة التي هي ايديولوجية في حد ذاتها.

□ حجج من أجل مسرح □

انها خيالية باكره ومن دون اية مسؤولية نحو الفرق التاريخي أو السياسي ويتم اشعار الجمهور بذلك بسرعة قصوى - اذ يدعى الجمهور في مشهد او مشهدين للتخلي عن الافتراضات المعتادة بشأن طريقة انتاج الواقع. فالذي تتم الاشارة اليه هو ظهور قيم درامية مختلفة ، والذي تتم مشاهدته ليس تكرارا للمعرفة العامة ، وانما زعزعة المفاهيم - بكلمات اخرى ، انه انغماس مع العمل الفني الذي يتم فيه الفاء المعايير المعتادة للهجوم والتقمص العاطفي . واود التاكيد على الفاء معايير الهجوم والتقمص العاطفي . كما واود التاكيد ان ذلك غير مرتبط بالتسلية التي بإمكانها العمل ضمن مفردات محدودة لسبب بسيط وهو أنها تعمل ضمن مجال محدود من العواطف . وتكشف الدراما التراجيدية عن مجال كامل للعواطف الانسانية ، وتحاول توسيعه ، وتشتمل على واجب الاكتشاف والتفحص والوصف والتأمل في كل مجالات التجربة الانسانية فاللفة هي الوسيلة التي يتم بواسطتها اتصال العاطفة - وهي كذلك في الراديو على نحو كلي تقريبا للكلمتان الثلاث التي ندرج عليها على الدوام هي من اكثر المفردات المشحونة بالعواطف . وبكل بساطة لايمكن حذف هذه الكلمات ، بسبب مسؤولية الدراما نحو الحقيقة العاطفية . ويبدو السؤال الذي يوجه دائما للكتاب « هل تحتاجون بالفعل لهذه الكلمات ؟ » ذو براءة خادعة ، فالمعنى الخفي لهذا السؤال هو « هل تحتاجون بالفعل لهذه العواطف ؟ » ومحاولات تحديد المفردات هي على نحو ثابت محاولات لتحديد العواطف . ولا يمكن استبدال هذه الكلمات نظرا لانها مشحونة بمزيج من الخوف والشوق . وليس للاشياء ان كلمة « عضو الانثى » تعمل في آن واحد كملاحظة توبيخ قصوى واقصى مثال للشهوة ، وهذا حاصل ليس فقط في كلام الذكر ، وفي محاولة استئصال الكلمة يتم استئصال الشيء نفسه ، نظرا لعدم قدرة اي شيء ان يمثلته .

□ حجج من أجل مسرح □

وعلى اعتبار أن الشيء الذي لا يمكن التعبير عنه ، لا يمكن أن يوجد دراميا ، تكون محاولة محور الكلمة هجوما على الجسد نفسه وهذه محاولة مقنعة لاقضاء الجسم عن المجال الدرامي . ويصبح الجدل حول الكلمات جدالا حول الجسم : من يملكه ، ومن يصنعه ، وإذا ما حظرت الكلمات على الفنان ، يعود الجسم للطبيب .

واقترح أن هدف رقيب اللغة هو إعادة الجسم الى صف البيولوجيا حيث يتم استبدال الشهوانية ويتم افساد الشهوة باستبدادية فردية .

بالإضافة الى ذلك أود أن افترض أن أولئك الذين يسعون لكبت العاطفة في الدراما من خلال مفهوم الفحش ، يظهرون ازدراءا للجمهور . وفكرة حماية القيم الخاطئة هي بالنتيجة رهان على هندسة اخلاقية .

انني كاتب كان وما يزال يستخدم ، عن وعي ، كلمات توصف على نحو تقليدي انها فاحشة . استخدمها بحذر تام وبتمييز من أجل اثرها الدرامي . واضع هذه الكلمات في أفواه بعض الشخصيات ، أحيانا ، للإساءة ، وأحيانا للأنارة ، وأحيانا بافراط محسوبه وعلى الدوام في نية متعمدة لخلق اضطراب في الجمهور ، وهذا بالنسبة لي شرط معاناة التراجيديا ، اضطراب على تقيض اللامبالاة التي يشعرها الجمهور في وضع التسلية . فالدراما ، كما افترضت اعلاه ، ليست الحياة موصوفة ، وانما الحياة متخيلة ، انها امكانية وليست انتاجا . وفكرة الفحش مرتبطة بالخيال ، ويمكن استخدام الخجل والتغلب عليه معا بالالتزام التام من قبل الممثل والكاتب في العاطفة الموصوفة ، بمصادقتها وحقيقتها .

وحيث يحصل ذلك يجري استبدال اثارة القلق المبدئية التي يعانها الجمهور ، في حضور ممثل يجادل ، برهبة قوى العاطفة الانسانية . وبهذه الطريقة يصبح الفحش اللغوي أرضية لاعادة التقييم الاخلاقي .

□ حجج من أجل مسرح □

٥ - السياسة وراء السياسة

في زمن الدولة الاستبدادية يستطيع أفضل مسرح ان يتعلم وظيفة مفاييرة . فبتنازله عن التسلية للميكانيكي والالكتروني يمكنه ان يتعامل مع الضمير في أعرق مستوياته . ولكي ينجز ذلك ، عليه ان يتعلم نبذ الاستبدادية المضادة التي تكمن وراء كل الهجاء وان يوقف تعاونه غير المعترف به مع النظام السائد بانتاجه للنماذج المكررة . ويتوجب ان يحرر نفسه من التعليمية التي فقد أهميتها بشكل متصاعد ، وان يطور علاقات جديدة مع جمهوره وهي علاقات كانت غير استبدادية في الاصل .

كيف يمكن اتجاز ذلك ؟ ربما تكون الخطوة الاولى هي الاعتراف ان العيش في مجتمع تحكمه ضوابط أخلاقية مغرطة ببساطتها، يصبح التعقيد او الابهام في حد ذاته موقفا سياسيا ذا قوة حقيقية . فالمسرحية التي تتطلب الكثير من جمهورها ، من طيبة عاطفية وتفسيرية ، تصبح مصدر حرية صعبة المنال بالضرورة . والمسرحية التي ترفض الموعظة والمحاضرة والبيان المغمور بالضمير ، ولكنها تصر على الابداعي والخيالي في كل نقطة تخلق توترات جديدة في حضارة تقودها التسلية بلطف . ويصبح واجب الكاتب المسرحي ليس واجبا نحو موقف سياسي (الحاجة الظاهرة للاشتراكية ، الخ ..) ، والحاجة انظاهرة للولام والتغيير واللفظ، الخ ..) . ولكن خياله الخاص . وتصبح وظيفته ليس ان يعلم بمعرفته السياسية الافضل ، فمن يمكنه الثقة بذلك ؟

ولكن ان يقود الى صراع اخلاقي بوساطة خياله الاسمي . ولا يكفي فكرته مع ايدولوجية ، لكنه يسمح لها ان تتحرك بحرية فوق مجال يجب ان يشعر فيه هو نفسه بعدم الامان ، معرضا اخلاقيته وسياسته للخطر على الطريق . هذه هي مسؤوليته الاولى في عصر احادي التفكير والناعية . وينبذ بفعله ذلك حقه في القول ، ويفقد استقراره ، وينتج هذا موقفا

□ حجج من أجل مسرح □

نقدنا في الجمهور ، المربى على المواعظ ، ويعاني في البداية العزلة التي يعانها أي أناس في مواجهة فن جديد.

ويتضمن كل هذا مسرحا تراجميا . فهو يتضمن إمكانية التنازع التي يربطها بعضهم خطأ مع التراجع السياسي . لقد مضى وقت طويل على محاولة مسرحي القيام بأعمال الوعد السياسي ، رغم أن سماته الهجائية احتوت على الدوام على الحاجات المختفية والمتضمنة في هذا الشكل . لقد عالجت مسرحية « النصر » مشكلة الحياة في فترة ما بعد الليبرالية ، بطرحها سلسلة من التلازمات ، وإن لم يكن أي منها محترما وقد تم التعويض عن تناقضاتها بجرائها الخيالية ، وبتمزيقها للأخلاقيات ولم يحسم في مسرحية « القلعة » الصراع المطول بين الأرواح المكسوة - فالمرحلية تفتقر تماما إلى الموقف السياسي - نكن مجالها التراجيدي وشحذها للمواقف يعطيان الجمهور الإحساس بالثقة في الكارثة نفسها . وفي مسرحية « الاحتمالات » استعدت من سلسلة من الأوضاع المروعة ، إرادة الكرامة الإنسانية والتمقيد اللذين باتيان من فقدان السياسة التقليدية ويصبح عدم إمكانية التنبؤ بالروح الإنسانية المقاومة للأيديولوجيا وعذاب المنطق ، مصدر أمل حتى عندما يكون الموت حتميا . وفي مسرحية « العشاء الأخير » يظهر التوق إلى السلطة جنبا إلى جنب مع التوق للتححر ويخلق رفض المسرحية العنيد للموعظة اضطرابا دالاعلى ارتباطها: ليس تطهيرا ولا ملحما . إن صوت الكاتب المجاهد في سبيل إثارة العيان هو الذي يمنع التركيز المناسب للمعنى في العمل الفني ، إذ يتوجب تشجيع الجمهور نفسه لاكتشاف المعنى ، وبفعله ذلك يبدأ نوعا من إعادة البناء الأخلاقي إذا كان لسياسة زماننا ألا تصبح أضيق ومكررة عقليا . إن صرخة اليسار الملحة للاحتفال والتفاؤل في الفن - المشؤومة بكونها تقليدا لشعبية اليمين - تتضمن استمرارية دائمة في الأخلاق العامة ، بينما تحتاج الأخلاق للاختيار وإعادة الإبداع من قبل الأجيال المتعاقبة.

□ حجج من أجل مسرح □

ان وظيفة الكاتب المسرحي الآن هي وظيفة انائية . اذ يتوجب ان يعرض نفسه للامكانية التراجيدية بسجبه الى الضوء نصف اللاوعي وارادة القوة وارادة النفي وهما أقصى مناطق الخيال . والمسرحية السياسية التقليدية غير مجهزة لمعالجتهما . عندما يصبح الكاتب المسرحي نفسه بطوليا في المخاطر المستعد للمجازفة بها في مادته ، يتم تكريم جمهوره ، وعبر ضباب السخط الاول ، تصبح التبدلات في المفهوم ممكنة لقد تم تفادي مسرحيات المعلومات (كم هي موثقة بشكل رائع) ومسرحيات الاتصال (نريدك ان تعلم التالي) بحضارة مهتمة بشكل مبهوس بنشر الاحصائيات والحقائق التي هي بحد ذاتها لاتفعل شيئا للتحريض على التفسير .

يجب ان تكون استجابة الفنان لاولوية الحقيقة احياء مفهوم المعرفة التي هي اكتساب جمهور يفكر افراديا وليس جماعيا ، جمهور معزول في عتمة ومشردود الى أقصى حدود تحمله . وتصبح هذه المعرفة ، كونها محظورة من قبل الاستبداديين الاخلاقيين في جناحي السياسة ملدة للدراما الجديدة التي تعد الرجال والنساء أحراراً ومدركين — مستقلين أساساً وقادرين على مشاهدة الألم دون تعويض الهياكل السياسية .

٦ - العرض والمكافأة وضرورة تخييب الامل

عرض الممثلون في المسرح القديم ، بضاعتهم كما يعرض البائع انتاجه . وكان البرولوج (قصيدة ما قبل العرض) ثروة من يمكن أن يصبحوا عاطلين عن العمل . وهكذا ، أصبح الجمهور زبائن وأصبح اشباع رغبائه هو الهدف الضروري للعرض .

اما في المسرح الجديد ، فيقدم الجمهور نفسه للممثلين . وسوف يتخلى عن مكانته كزبون ويتنازل عن توقعه للمكافأة . وعندما يتوقف عن اعتبار نفسه كزبون ، يتوقف أيضا عن معاناة الإهانة .

□ حجج من أجل مسرح □

ان المكافأة اثر من السوق . اذ يدعي المسرح القديم مكافأة الجمهور لجهده في الحضور . وجهده في التركيز وتسليمه الوقت الذي لا طائل منه . يقول النقاد البسطاء : يتوجب عليك مكافأة الجمهور . لماذا ؟ الى هذا الحد لا يطاق المسرح ؟

اليس الفن ضروريا في حد ذاته ؟ العكس صحيح .

ان رؤية الفن امتياز . والسماع للممثلين الجيدين امتياز . لن توجد مكافأة في المسرح الجديد لانه لا وجود فيها لصفقة لتبادل او اتفاق . ولن يرى المسرح الجديد نفسه كنتاج . وسوف يدخل الجمهور المسرح الجديد بدافع الحاجة . وفي هذه الحال ، حال اكراه الجوع الروحي ، سوف يتوقف (الجمهور) عن اطلاق الاحكام السطحية على المسرحية . ولكي يتجنب التذكري المقتة للسوق ، سوف يخلع المسرح جمهوره من مكانته المعتادة ، ولن يبقى جالسا في صفوف ، ولن يتم تشجيع الجمهور على اعتبار نفسه هيئة محلفين مهووسة باطلاق الاحكام . سوف يسيطر الممثل على الجمهور ، ليس فقط بعرضه ، وانما ايضا بترفعه عن الجمهور . فلا يتوجب جعل الجمهور غير مرتاح ولا يتوجب مهاجمته . لانسمى نحن من اجل مسرح استبدادي . لكن يتوجب انتقاد الجمهور من ضحالة توقعاته وشهوته للمكافأة . ان لهذا التشوه الترجسي اثر في علاقات التبادل والطفولة الحضارية .

تعتمد فكرة المكافأة الطفولية ، التي ماتزال تسيطر على المسرح الجاد على الكليشات النقدية ويشعر الجمهور بالمكافأة اذا احس بأهمية المسرحية والنقاد الطفوليون في سعي دؤوب للمرحيات « الهامة » . ومع هذا

□ حجج من اجل مسرح □

فالمسرحية الهامة ، لا يمكن ان توجد من دون تكرار اهميتها . لانه ، لكى يتم الاعتراف بها هكذا ، يتوجب ان تتاجر بالتقاليد نفسها الحضارية والسياسية والاجتماعية التي تشكل اسلوب التخاطب خارج المسرح . بكلمات اخرى ، انها تستبدل وتعيد تنظيم عناصر الايدولوجية الموجودة وادراكها . اذ لا يمكن تجنب او تهديم هذه العناصر من دون التضحية « بالاهمية » .

وتعد المسرحية التي تفضل في اختيار « الاهمية » مخيبة للامل على نحو ثابت .

وترفض المسرحية المخيبة للامل ان تزوي عطشى الجمهور للتكرار الاجتماعي والسياسي . فهي تسرق من جمهورها الرضى الغريب في تحديد اعدائه والاحتفال بمعرفته المسبقة - اي الميثاق المفرز والسري بين الكاتب وبين جمهوره الذي يميز الفن اللبرالي .

تنسل المسرحية المخيبة للامل من فكرة « الاهمية » . وبدلا من تقديم المكافأة تعطي الجرح . فالجرح هو هدف المسرح الجديد وغاية الممثل .

وسوف يخلق تمثيله الجرح وسيكون الجرح موضوع قلق مستمر . فالقلق فقط يبرر جهود العرض وسيأتي القلق من محاولة الجمهور معاناة المسرحية خارج حدود الايدولوجية ويكتشف الجمهور ببطء ان المسرح الجديد ضرورة للبقاء الاخلاقي والعاطفي ، وسوف يتحمل الجرح كما يتحمل الرجل المسحوب من المستنقع الم الجبل .

□ حجج من أجل مسرح □

المسرح الكارثي

٧ - المسرح الانساني

- نحن جميعا موافقون بالفعل
- نوافق فقط بعض الاحيان
- عندما نضحك نكون سوية
- الضحك يخفي الخوف
- يتوجب فهم الفن
- الفن مشكلة فهم
- الفطنة تزيت الموعظة
- لا وجود للموعظة
- الممثل رجلا كان او امرأة لا يختلف الممثل من نوع مختلف عن الكاتب
- يجب ان يكون الانتاج واضحا
- لا يمكن للجمهور فهم كل شيء ولا يمكن للكاتب
- نحتفل بوحدتنا
- نتشاجر كي نحب
- الناقد الى جانبنا اصلا
- يجب ان يعاني الناقد مثله مثل اي شخص آخر
- الموعظة هامة
- المسرحية هامة
- يتشقق الجمهور ويذهب الى البيت
- ينقسم الجمهور ويذهب الى البيت
- سعيدا او مدعما .
- مدعورا او مندهشا .

* * *

الأجناس المسرحية

بقلم : فالتر مولر - زايدل^(١)
ت : صلاح حاتم

تقصد « بالجنس » ذلك الشكل التابع للمسرحية كالمأساة والمهابة أو المهابة المأساوية أو تمثيلية الكرنفال^(٢) على حين سنقتصر حديثنا ، فيما يلي ، على المسرحية القريبة . ثم انه ليس في الإمكان الفصل . بين هذه الاشكال فصلا بينا دائما . كما أن تعريفها أيضا ليس بالأمر اليسير . ان ثمة تحولات تظهر على حدود جنس أدبي أو نوع أدبي أو على حدود الأدب بعامة وتعارض هذه التحولات كل نظام جامد وتمهد للاختلاطات ، كما هي الحال في اشكال عديدة مثل المسرحية الشعرية أو المرح الملمحي أو المهابة المأساوية . وعلى هذا لايعني الاقتداء بأجناس المسرحية أننا خاضعون لها كل الخضوع . فلا ينبغي تقدير أي أدب مسرحي طبقا لمنزله تقديرًا عاليًا إلا بقدر ما تنطبق على هذا الأدب المسرحي قوانين الجنس الأدبي انطباقًا خالصًا . ان وجهة النظر هذه وما شابهها من وجهات نظر علم الجمال الكلاسيكي قد طبقت زمنًا طويلًا . أما اليوم فقد دحضت صلاحيتها العامة . وعلى هذا كان لابد من مراعاة مبدأ فصل الأسلوب حيث يكون هذا مسوغًا . على أن مبدأ الخلط الأسلوبي يستحق في الوقت نفسه أن

□ الاجناس المسرحية □

نسلم به . وعلى هذا فان علم الجمال الكلاسيكي يشمل الفصل الاسلوبي الذي يعود الى العهد الهومييري القديم ، كما يميزه ايريش اورباخ (٢) من الخلط الاسلوبي المسيحي اليهودي ، حيث ان الفصل الاسلوبي الكلاسيكي القديم يعني على نحو مبسط جدا ، التمييز بين مستوى اسلوبي رفيع (بطولي)ومستوى اسلوبي مبتذل (بورجوازي) على حين تعمل اقاصيص العهد القديم على خلط السامي والماساوي بما هو عادي . وعلى هذا لايجوز لاي جنس من هذه الاجناس الادبية ان يكون المعيار او القاعدة في مبدأ الفصل الاسلوبي ، كما لايجوز ذلك لمبدأ خلط الاسلوب الذي بات سائدا .

وبالنظر الى تاريخ المسرحية لم يعد هناك من سبيل الى القول الا ان يكون كل من التمثيل التعبيري (فن تعبير الوجه) Mimik واللغة موجودا في آن واحد اذا ما اودنا شكلا قنيا معينا اسمه المسرحية كما كان اسمها الآن . وبهذا التحديد للماهية ثم يتم الوصول الى الكثير جدا ، الا انه ، مع هذا ، شيء كثير بحيث نرى كلا قطبي الفن المسرحي بوضوح أكثر . وهذان القطبان هما اللغة وفن تعبير الوجه في آن واحد . فهما يدلان في الوقت نفسه بأولوية معينة - للغة اولفن تعبير الوجهعلى اصول المسرحية من جهة المأساة او من جهة الملهة . ومن هنا كان حريا بنا ان ننعّم التفكير اليوم بالقياس الى كل فن شعري تقليدي في علاقة اللغة بالمسرحية على نحو جديد . فالمسألة هنا ليست البتة مسألة علاقة بين الوسيلة والغاية . ففي المأساة لا تقوم اللغة بصنع عمل ماساوي فحسب، بل ان العمل الماساوي في الفن العظيم ينبثق من حيوية الكلام ودراماتيكيته كما ان اللغة في الملهة ليست الوسيلة لصنع الهزل . بل انها تكشف بوسائلها الاسلوبية المتنوعة عن هذا الهزل . ومع هذا لاتتمتع اللغة في الملهة بنفس المكانة التي تتمتع بها اللغة في المأساة .

□ الجنس المسرحية □

وبقدر مايكون اللغة نصيبها في التمثيلية الهزلية تكون مقتنعين بأن هذه التمثيلية انجاز فني عظيم .

على أن الهزل ليس وقفا على اللغة في المقام الاول ، اذ انه يستطيع ان يظهر بلا كلام وبالايماء . حتى ولا بمعنى واضح فقط يجب ان يكون فن الايماء Pantomime هزليا . فالمهرج ، أو الشخصية المضحكة ، يستطيع ان يعبر باشارات صامتة عن حزن ينتقل مباشرة الى المتفرج . لكنه لا يستطيع ان يصوغ بتمثيله الصامت مصيرا مأساويا ، اذ يشترط في العمل المأساوي ان تتوافر فيه قرينة هي في المقام الاول قرينة لغوية . ان تزايد العنصر الايمائي التعبيري الخاص بفن تعبير الوجه في المأساة يحد من مأساويتها او طبيعتها المأساوية ، كما ان تزايد العنصر اللغوي في المأساة يجعلها تقترب من المسرحية الجادة . فالمأساة والمأساة هما امكانيتان كبيرتان في اطار مانسميه المسرحية . وفي الادب الكلاسيكي القديم يبرز كلا القطبين الواحد بعد الآخر ، في شكل مكتمل فنيا . ويمثل المأساة الكلاسيكية اول الاشكال المقتنعة التي نسميها شكل الدراما الكلاسيكي ، ثم تليها المأساة بصفتها شكلا فنيا ذا نمط آخر .

ونفهم من تتابع المأساة والمأساة في نطاق الادب اليوناني الكلاسيكي على انه تتابع لشكل المسرحية الكلاسيكية والمسرحية غير الكلاسيكية . ويرجع هذا التفريق الى علم جمال يطالب بفصل الاسلوب . وتتجاوز المنطقة التي يسري امره فيها العصور القديمة حتى تجديد المسرح القديم بين عصر النهضة والقرن التاسع عشر .

وبحلول مبدأ الخلط الاسلوبي محل علم الجمال الكلاسيكي يبدأ عصر جديد في تاريخ المسرحية . وهنا نتكلم عن عصر المسرحية بعد الكلاسيكية .

□ الاجناس المسرحية □

اما اهم نظرية للمسرحية في الغرب كله فهي كتاب أرسطو « فن الشعر » ، وهي نظرية المسرحية في شكلها الكلاسيكي .

ولئن كانت النظرية قد اشتملت على الملهة المسرحية غير الكلاسيكية الا ان القسم الذي يتعلق بهذا الموضوع قد ضاع .

وعلى هذا فان ما جاء من هنا من مفاهيم ودخل في تقليد تاريخ المسرحية الاوربية هو في معظمه مفاهيم التراجيديا .

فتصورنا عن الصراع والكارثة والعرض والبناء والانتقال أو التحول مستمد في المقام الاول من نظرية أرسطو . ولقد استخلص أرسطو شروحه المسهبة عن التاريخ والشعر وعن الاسطورة Mythos بصفتها قصة Fabel وعن نظم الاعمال والشخصيات والقطعة Episode من التراجيديا التي كتبها كبار شعراء التراجيديا . ومهما يكن قاله من حقنا ان نصف نظرية التراجيديا دونما حرج بانها اهم نظرية للمسرحية في بداية الادب الاوربي . وعلى هذا استطاع شاعر معاصر هو برتولت بريشت ان يسمي المسرحية الكلاسيكية بكل بساطة بأنها مسرح أرسطو طالي . ولا يصيب بذلك الكوميديا لان الطريقة الواضحة المقنعة في انعدام كل بعد ومسافة من جانب المتفرج تتعلق بالتراجيديا بصورة اساسية . على ان نظرية أرسطو في الادب اغفلت نشوء العنصر المساوي في التراجيديا . وبمثل هذا القصد تطورت فينومولوجيا فريدة من نوعها خاصة بالانسان الذي يعمل والذي تصفه بطلا للمسرحية في موقع وسط متميز . فلا يجوز ان يكون على درجة عالية من الفضيلة ولا على درجة عالية من الخسة والرداءة ، بل ان الاهم من ذلك انه انسان نبيل في طبعه وله اخطاؤه المعينة . فالاخطاء التي يرتكبها تسبب الذنب المساوي .

□ الأجناس المسرحية □

وإذا « زلت » أقدام الشخصيات فيكون الذنب المأساوي أشد مأساوية . مما إذا كانت هذه الشخصيات تتمتع بوعي عال أو صحوة عالية . كما أن مثل هذه الحالة من الوعي في لحظة معينة مشروطة أيضا في المتفرج الذي يتجاوب مع البطل التراجيدي . وعلى هذا تطور نظرية الشعر الارسطوطالية مسرحية ذات وحدة تامة بالمعنى المزدوج : وحدة داخل العمل الذي تصوره ، أي وحدة المحاكاة ، ووحدة تشمل العمل الأدبي والتأثير .

ان تأثير نظرية أرسطو ذاتها في تاريخ المسرح الغربي تأثير لامثيل له . وان تجديد التراجيديا القديمة منذ عصر النهضة بعيد التصور بدون هذا التأثير . على أن تاريخ التراجيديا اليونانية الذي تقوم عليه نظرية الادب لا يمكن تبسيطه بهذه النظرية لافي مجراه ولا في فهم كل عمل أدبي على حدة . علينا الا نفهم اسخيلوس أو سوفوكليس أو أوريبيديس على أنهم تطور لم يبلغ أوج كماله وأشكاله الا في آخر هؤلاء الشعراء الثلاثة . فبعضة لامثيل لها يبرز الشكل التراجيدي في مؤلفات اسخيلوس (٥٢٥ - ٤٥٥ ق.م) . حتى ان نظرية أرسطو ليست كفؤا لهذا الشكل المسرحي الا بقدر محدود . فالمدلول الديني لتراجيديته ولا هويتها الغامضة والعدل الالهي العظيم فيها ، هذا كله لم يتوصل اليه المؤلف المتنور ، صاحب نظرية المسرحية الا على نحو تقريبي . وتكن الجذور المشتركة لكل من التراجيديا والكوميديا اليونانيتين القديمتين في العبادة الدينية ، لاسيما عبادة الاله ديونيسوس ، وكذلك أيضا تمثيلية الساتير الفكهة المرححة التي هي جزء من التراجيديا القديمة) .

ان ما يميز مسرحية اسخيلوس هو المعنى اللاهوتي . ولقد برع في تصويره في ثلاثيته (أوريسية) التي عرضت على المسرح في سنة ٤٥٨ ق.م وفي تبانيات هائلة وفروق كبيرة تصور هذه المسرحية الانسان الذي يعمل

□ الأجناس المسرحية □

على أنه إنسان مهرب له من مصابه واله ، على أن المعنى محقق ومؤكد في الإدراك :

« زيوس ، يامن يرى كل شيء ،

يتحالف ومعه القدر ،

والآن يهلل لنشيد الاحتفال . »

فما من مرة كانت الحادثة حادثة موت وكارثة واستسلام للاقدار الا وكان المعنى مقرونا بالايمان الديني الذي تجسده العبارة الموجزة :

« التعلم من طريق الالم . والمعاناة . »

فالايمان التراجيدي ضرورة لاغنى عنها لفهم الفن التراجيدي .

والشرط الذي لاغنى عنه أيضا هو ذلك العنصر الديني ، حتى اذا

قل ظهور الآلهة كثيرا ، كما هي الحال لدى سوفوكليس (المتوفى سنة ٤٠٦ ق.م) . على أن الآلهة يتدخلون ويسهون في « خطأ » البطل او

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

« زلته » .

فما هو مأساوي في مصير الملك أوديب ليس المصير المقدر له والذي

يتحقق . وليس مأساويا جريمة قتل الاب وغشيانه المحارم ، مهما كانت هذه الجريمة رهيبة ومنكرة .

على أن هذا كله يصبح مأساويا بتشابك الحتمية والمسؤولية والمعرفة

والجهل . وفي مثل هذا الترابط والتشابك يأتي دور السخرية المأساوية .

وفي الاستفسار الدائم عن الحقيقة فان ذلك الذي يبحث عن القاتل يجد

نفسه قاتلا . وفي « التحليل المأساوي » لتراجيديا سوفوكليس يتركز

العمل على نحو رائع في الكشف عما كان قد حدث . ولكن المحكمة التي

تمت في البطل وبفعل البطل تؤكد في التدمير الرهيب الذي نزل به الايمان

المأساوي بسيطرة الآلهة . وفي مؤلفات أوريبيديس (٤٨٠-٤٠٦ ق.م)

□ الأجناس المسرحية □

تفقد الروابط الدينية للتراجيديات اليونانية طابعها الديني « ليصبح دينوية » على نحو مميز . على أن هذه الروابط لم تنحل ببساطة رغم كل احتكاك مع سوفسطائية ذلك العصر . فالاهتمام الزائد بالشئ الفردي الذي أبعد سوفوكليس من شكل الثلاثية يستأنفه أوريبيديس ويظهر في أهواء شخصياته المتزايدة نزائدا نفسيا ومرضيا ، كما هي الحال لدى ميديا وفيدرا ، بطلي أوريبيديس . ولقد تعمق معنى الدافع لافعال هذه الشخصيات وتصرفاتها . وتحتل المكيدة مكانها المحدد لها .

ومع أن نظرية أرسطو في الادب تصف أوريبيديس بأنه أكثر الشعراء تراجيديا . فإن انعدام الايمان بالآلهة في مسرحياته بسبب اشكالية العنصر المأساوي .

وليس من قبيل المصادفة عند هذا الشاعر الأكثر مأساوية أن الكيان الجسدي للبطل الذي ابتلي لم يعد ينهار أو يتحطم كما في السابق ، بل أنه يصون نفسه . أن هرقل ، بطل أوريبيديس ، مثله مثل اياس . بطل سوفوكليس ، فكلاهما يقارن ذنبا كبيرا في حالة من المسألتين الآلهة به . على أن هرقل لا يتخير الموت ، كما فعل الآخر ، بل يتخير الحياة . ففي التسليم بالآلم والاعتراف به يكمن قهر الآلم والتغلب عليه . حتى أن الامر المنكر قد لا يحدث وتبقى ذروة المأساة في امكانياتها المجردة وحتمتها الظاهرة ، فمثلا حين توشك إيفيغينا أن تضحي بأخيها على مذبح ديانا ، وهي لا تعرف أي شيء ، قبل أن يحول التعرف عليه في حينه دون العمل الوحشي الفظيع وفي أكثر المسرحيات يصبح التعرف وسيلة فنية حاسمة لشكل المسرحية الكلاسيكية .

وهذا ما تستعيره الكوميديا الحديثة فتربط كلا الجنسين الأدبيين معا ربطا وثيقا . وبالاقترب العرضي من مسرحية ميناندر البورجوازية

يتم الوصول عند أوريبيديس الى حد الشكل الكلاسيكي للمسرحية . ويظهر تكامل هذا الشكل في تنوع الاشكال الخاص به والنموذجي له . متكامل هو مجرى الاحداث مع وسط لصراع خاص تعيشه الشخصيات المبتلية بوعي وادراك . فالتكامل ضمن الشكل الفني ، وتنطوي عليه : المفارقة لشيء « جميل » ايجابيا يتجلى من طريق غير مباشر ، طريق اطول للسلبات ، كأن يكون طريق التدمير والكارثة والموت . وان انشاء مثل هذا الفن سيبقى دائما وابدا انجازا رائعا للادب اليوناني، كما ان الشكل الكلاسيكي للمسرحية في هذا الفن هو التراجيديا (Parabase) .

في القرن الرابع، في عهد افلاطون وارسطو، ازدهرت في اثينا الكوميديا « الوسطى » التي لم يبق من نتاجها الوافر الا اقتباسات لا حصر لها . وأنداك ، وكما هي الحال في مسرحيات أريستوفانيس الاخيرة ، كان قد تم الخلط عن خصائص جوهرية للكوميديا « القديمة » التي كانت موجودة في القرن الخامس قبل الميلاد ، من مثل ادخال المتفرج الذي كان يخاطب مباشرة وباسهاب في مخاطبة الجوقة للمتفرج التي كانت ذات طابع سياسي - اجتماعي سافر Parabase .

وكان المرء قد وضع مواطنين بارزين سميت أسماؤهم موضع سخيرة هذا المتفرج وتندرته . هذا وقد بدأ آنذاك استقبال منجزات التراجيديا المسرحية ، وبدأ في الوقت نفسه تسابق معها وتطور للكوميديا لتكون « مرآة الحياة الشعبية » . ومن ثم تحققت كل امثال هذه الاتجاهات في الكوميديا الايتكية على نحو ما انتقل اليها بواسطة الرومان واثروا في المسرحية الاوربية تأثيرا يصعب تقديره التقدير العالي مرورا ببوليسر وليسنغ وغيرهما وانتهاء بابسن . ولم يصل اليها من الكلاسيكيين الثلاثة الذين كتبوا في هذا الجنس الادبي الا ميناندر (٣٤٢ - ٢٩٣ ق.م) النص

□ الأجناس المسرحية □

الأصلي ،وعلى الأقل في شذرات كبيرة وحديثا في قطعة مازالت كاملة، ولم يصل البنا عن طريق تقليد العصور الوسطى مثل التراجيدين وأريستوفانيس ، بل عن طريق ورق البردي القديم الذي ظهر بأعداد كبيرة في مصر في نهاية القرن الماضي .

ومع أن ميناندر لم يحالفه النجاح على المسرح مثل أوريبيديس ، إلا أنه يدين بمجده وشهرته لجمهور القراء المثقف ، فضلا عن الجمهور الروماني ، كما أنه لم يزدد الهزل العنف الخشن ولا سوء تفاهم مضحك ولا تنكرات مريبة أو شيئا من هذا القبيل . على أن محبوب ذوي الطلبات الكثيرة صار كاتباً يصور علاقات انسانية غاية في التهذيب والحساسية ويصور آداب اللياقة والمشاكل التي تنجم عن الاحتراس والحساسية لهذه الانسانية . فمن التضاد المستخدم منذ زمن طويل استخداما مسرحيا ، أي التضاد بين المدينة والريف والفني والفقر والمتعرج والمدهن والسيد والعبد والاب والابن يعرف كيف يستخلص تأثيرات جديدة كل الجدة ، هي تارة هزلية مضحكة وتارة تبهت على التفكير ، لاسيما في مسرحياته التي تعالج الصراع بين الاب والابن والتي حفظ لنا تيرينس منها ثلاث مسرحيات يبرز فيها ميناندر شاعرا متعدد الجوانب عليما بالحياة والقضايا والامور ، وبهذا يكون معاضدا قحا لتلامذة أرسطو ولمذهبه الانساني في الانماط والافتاء في قضايا الضمير والسلوك ومناقشة الحالات التي تتعارض فيها الواجبات . ان سخرية مميزة للادب وخاصة به تنصف اللامقلانية وتحبط حسابات الاحتمالات للطابع الذكية البقطة وتقودها الى الاستسلام الفكه والاختبار الذاتي الحاد لتضفي على ورطات ذات طابع هزلي روائي بعدا جديدا .

والمفهوم ان الرومان استندوا الى الكوميديات «الجديدة» الأكثر فظاظة والتي كانت متوافرة بكثرة . فمؤلفات بلاوتوس (المتوفى سنة

□ الأجناس المسرحية □

١٨٤ ق.م) التي وصل إلينا منها ما يربو على العشرين تصور أثينا ، بلدا للفتيان العاشقين ومستغلبهم وسماصرة الفاحشة وبنات الهوى والآباء الذين يستغلهم ابتائؤهم واعوانهم من العبيد الإذكياء ، إلى جانب الطفيليين والمرابين وغيرهم (وبالمناسبة فإن الخيانة الزوجية تنتفي في نطاق هذه الموضوعات الموسوم بالاستهتار ، ليس غير .) ولم يعرض بلاوتوس أعراض المزدرى من مؤلفات عظيمة اقتصر تأثيرها على المسرح فقط . ومن الأمثلة على ذلك مسرحيات البخيل التي جردها مولير وكوميديات الصورة المزدوجة (أمفستريو ومينشمي) التي تناولتها أقلام من غير كلال أو ملال . والشئ المميز لبلاوتوس هو الحرية ، وفي كثير من الأحيان أيضا فظافة تعديلاته ، لكن قبل كل شيء إعادة التنوع التوقيعي (الايقاعي) الذي كانت الكوميد الاغريقية الجديدة قد حدت منه بشدة ، ثم ادخاله الاغاني التي كانت الملهاة الجديدة أبطلتها .

وبهذا وتحت تأثير الصياغة الجديدة لمسرحيات ماساوية (تراجيديات) يونانية قام بها أبناء عصره ليقدّموها للمسرح الروماني يقترب بلاوتوس من الكوميديا القديمة في التنوع الموسيقي الايقاعي ويخلق شكلا خليطا جديدا لفنّه نابضة بالحياة وغنية بالألوان أيضا . وهذا الشكل المزيج يتخلّى عنه فيما بعد تيرينس (المتوفى سنة ١٥٩ ق.م) . لصالح جهود بذلت من أجل لغة عامية نقية وتسم بروح المنافسة مع ميناندور تسبق العصر في روما بمراحل .

فالتراجيديا التي وليت أوربيديس فرضت مخطط الفصول الخمسة الذي كانت الدراسات اللغوية لآواخر العصر الكلاسيكي القديم قد ألزمت به أيضا مسرحيات بلاوتوس وتيرينس الكوميدية ، فضلا عن انسحاب الجوقة من العمل ، على حين كان هذا الانسحاب قد بدأ بعد سخيولوس مباشرة . فالآثر الفني على صعيد التراجيديا الكلاسيكية

□ الأجناس المسرحية □

وما بعد الكلاسيكية كان قد آل الى الرومان في النصف الثاني من القرن الثالث . فلم ينقل الرومان الحوادث اليونانية الى اللاتينية فحسب ؛ بل قدموا على المسرح ، بين الحين والحين ، مواد رومانية في الاشكال التراجيدية المعتمدة . وتطور ، بصورة اجمالية ، نتاج خصب دام ثلاثة قرون شمل المسرحية المكتوبة للمسرح والمسرحية المكتوبة للالقاء . وانتقل هذا العمل من شعراء مسرحيين من الطبقة الدنيا الى ابدي هواة محترفين ولم تصل الينا الا ثمان مسرحيات تراجيدية لرجل الدولة وفيلسوف الاخلاق سينيكا (المتوفى سنة ٦٥ ميلادية) ، ومسرحيتان اخريان يزعم الباحثون انه صاحبهما ، حيث انه نفسه يظهر في « اوكتافيا » ، احدى هاتين المسرحيتين ، وكثيرا ما افاد سينيكا من الكلاسيكيين اليونان ، مثله مثل بلاتونوس وتيرينس ، كما انه استعمل عددا من المسرحيات ليعيد صياغة الموضوع من جديد . وفظلا عن ذلك اعتمد اسلافنا رومانيين ، ولا سيما اعتماده مسرحية « اوفيد المسماة « ميديا » التي كانت قد لاقت آنذاك كل الاجلال والتقدير .

ومع ان سينيكا يصطنع مخطط الفصول الخمسة فان البناء العام ليس محكما . فالمواقف الاساسية للنموذج القدوة التي كانت معروفة منذ زمن طويل اهم من انجازها واتمامها ، وهي الاهم كلما كانت اكثر تناقضا ومفارقة وباسا وشناعة . فعرض الحدث والتعليل يميلان ، كما ان الحوار الذي يدفع الحدث الى الامام يتقلص وتتضاءل اهميته ، وما يبقى لايعدو ان يكون مناقشات حادة قصيرة ، لكنها ، قبل كل شيء ، اقوال متصلة ، لاسيما المتولوجات (الحوار الداخلي الذاتي) . وهنا تظهر باثولوجيا حسب مشؤوم (فيدرا) والكبرياء المجروحة وحب الانتقام (ميديا) والسخط العام على الذات (اوديب) ، فضلا عن الاقناع

والتحايل على الذات من أجل ارتكاب الجريمة (أغا ميمنون وشيسوس) وان ما يخفف من حدة الديناميكية العنيفة لمثل هذه العربرات الكلامية هو استعمال أوزان شعرية منظمة تنظيماً دقيقاً ، ثم انتقاء الفاظ رصينة .

ولقد كان لسينيكاً نصيب موفور في أحياء المأساة في أوروبا بما ألفه من مسرحيات كان لها تأثيرها في انكلترا الشكسبيرية . ولولا سينيكاً أيضاً لكانت التراجيديات في عصر الباروك بعيدة التصور .

أما كورنيه نسينيكاً قدوة له ينظر إليه نظرة إعجاب وتقدير ، حتى ان تراجيديا الشاعر الإيطالي الفيري في القرن الثامن عشر تظل مدينة لهذا الفيلسوف سينيكاً في كثير من معالمها . وفي العصر الحديث اعتمد آتويل سينيكاً في مسرحيته « ميديا » . والحق ان الاشكال المسرحية غير الكلاسيكية للكوميديا الرومانية وتراجيديا سينيكاً تسيطر على الاجواء منذ نهاية العصر الكلاسيكي القديم وذلك قبل ان تتم التوجه الى التراجيديا اليونانية بتجديد الشكل المسرحي الكلاسيكي .

ومن مظاهر المسرحية الكلاسيكية أيضاً المسرحيات الدينية في العصور الوسطى التي لم ترتبط ارتباطاً مباشراً بتقليد القدامى ، لاسيما في الشخصية الفذة، شخصية السيدة المحترمة روزفيتا فونغاندرزهايم (نحو ٩٣٥ - ٩٧٣ م) . فاللهأة ومسرحية الشهداء تمتزجان معا في حوار المسرحية « دولسيتيوس » على نحو خاص مميز . نشهيدات البتولة يذقن الموت ، على حين يصبح الشخص الذي يقوم بتعذيبهن عرضة للسخرية ويستحيل الى شخص مضحك يعاقب القدور في المطبخ عوضاً من الفتيات . على ان الهزل لايجاوز نطاق الافق المسيحي : تمثيل ساخر او مجانة واستشهاد متالم يتداخلان معا في حدث يتكرر في التمثيليات

□ الأجناس المسرحية □

الدينية في أواخر العصر الوسيط . فتطور تلك الشخصيات انطلاق من العبارات المجازية ، أي من توسيع النص الحرفي والموسيقى للعبارة التي يستعملها المرء في النص الانجيلي . وعن احتفالات الفصح التي كانت تعرض عرضا يعتمد على فن تعبير أوجه تطورت تمثيلات الفصح بتوسيع دائم للموضوعات والأفكار الرئيسة . فالحدث الديني لا يلغى عناصر الهزل فما هو فظ وخشن وهزلي في مثل هذه المشاهد ينتهي بين الحين والحين الى شيء فاحش كما في تمثيلية تاجر المراهم الصغير . فالام المسيح والهزل الدنيوي بولدان تضادا بعيد المدى ينعكس في الوجود المكاني للمسرح الذي يتخذ مكانة في وسط السوق بحيث يتشكل مكان ذو ثلاثة أبعاد من دون أية مدرجات معينة للمتفرجين .

وتبنى المسارح على نحو فوري . وان ماحدد الصورة هو السماء والجحيم . اما الانسان فيحتل مكانه المؤقت بين هذين النقيضين . كما أن الفن أيضا يتخذ مكانه في العالم المكاني للشيء الذي يقابله . ويطبع التضاد في اشارته الرمزية التمثيلات بطابعه . وعلى حين يصبح المسيح عرضة لسخرية اليهود وضحكهم يستحيل في منظورهم الى شخصية مضحكة .

وعلى حين تتضح الاعمال الدنيوية عن طريق المسيح وآلامه تظهر هذه الاعمال في هزل تفاحتها . ويرتبط تاريخ الخلاص وتاريخ العالم ارتباطا جدليا في تجاور الاشياء . فالمقدس تقدسا سماويا علويا والهزلي دنيويا ليس الا طبقتين مختلفتين لوحدة تضم الالم والهزل . ولا يؤدي هذا الى كوميديا مستقلة : فهزل التمثيلات الدينية ، ومثله هزل اخلاقيات وتشبيهات « كل انسان » ، يبقى مقرونا بالفكرة المسيحية عن الدنيا . والحق انه يبقى أيضا في تمثيلات أيام المرافع الصوم (٤) في

□ الأجناس المسرحية □

أواخر العصر الوسيط التي اعتاد المرء ان يرجعها الى طقوس الخصب الوثنية ، وهي مماثلة للكوميديا القديمة . فالصياغة اللغوية تتراجع وراء عنصر تعبير الوجه . وقلما يحدث فصل حاد بين الواقع العيني والواقع الجمالي : فالتفرجون يستحيلون الى مشاركين في التمثيلية . تشكل العرض الفني الراقص في التجاور المفكك ظاهريا بين الدخيلة والمشهد المضحكة يمزج الشيء الفاحش بالاهجوة السياسية والطبقية . وحتى في أشكال الشيء الجنسي يمكن للشيء الدنيوي ان ينتظم في التصور المسيحي للكون . وقد انتشرت هذه التمثيلات في سائر أرجاء القارة الاوربية بصفتها تمثيلات تحتفل بنهاية الشتاء ، واستيقاظ الطبيعة . ففي التوسكانا تسمى بروسيللي Bruscelli وهي ملاحم غنائية ذات حدث مسرحي . والى جانب سويسرا تعد مدينة نورنبرغ أهم مركز للعادات الخاصة بتمثيلية أيام المرافع .

وبقي هانس زاكس (١٤٩٤ - ١٥٧٦) في مسرحياته الاولى وفيها لاسلافه وملتمزا بشكل العرض الفني الواقعي (Revu Roum) على انه يتوصل فيما بعد الى الصيغة الخاصة او الشكل الخاص في الشيء الاخلاقي التعليمي . ويتخلل ذلك الحادثة التاريخية العالمية،حادثة الإصلاح الديني التي تؤخر في ألمانيا تجديد المسرحية الكلاسيكية ، على حين يبدأ هذا التجديد في إيطاليا مع عصر النهضة .

وباحياء الحياة الكلاسيكية القديمة وتجديدها يتم التمهيد لحياء المسرحية الكلاسيكية القديمة وتجديدها ، على أن هذا الاحياء يبقى الى زمن طويل موسوما بميسم الكوميديا .

وليس من قبيل المصادفة ان تحظى احدى مسرحيات بلاوتوس بأفضلية العرض الاول قبل غيرها من المسرحيات القديمة . (فقد عرضت على المسرح في بلاط فيرارا سنة ١٤٨٦) .

□ الاجناس المسرحية □

وجدير بالذكر ان الانسانيين اهتموا بالكوميديا على نحو خاص .
ولئن كانوا قد انطلقوا من الكوميديا الرومانية ، الا انهم لم يكونوا مقلدين لها . فالكوميديا الرومانية تلبي حاجاتهم الى الواقعية . فالشيء الجديد يدخل في المضامين العصرية لمسرحياتهم .

ولم يكن المسرح الحي في تلك الاثناء كوميديا العلماء الخاصة بالانسانيين الا بحجم محدود . اما المسرح الحي مع اولوية ، العنصر التعبيري بالوجه فينتشر في مظاهر اخرى للكوميديا : في كوميديا النيلاوتي الإيطالية (الكوميديا الارتجالية) وفي الفرق الجواله الخاصة بالكوميديين الانكليز . ومنذ نهاية القرن السادس عشر يجوب المانيا ايضا الممثلون الذين خرجوا من المسرح الاليزابيتي . ويعرضون مسرحيات ذات مضمون تاريخي سياسي على نحو حماسي عاطفي يشوبه الهزل الساخر . فما هو فكري روحي يتحول الى ماهو مادي : « الآن قام المسرح مقام جهاز المسرحية ليست الاداة وهي من لوازمه » .

فالكوميديا الارتجالية الإيطالية ، مثلها مثل المسرح الخاص بالجواله الانكليز ، تجعل اللغة تابعة للتمثيل الذي يعتمد على فن تعبير الوجه . فعناصرها هي الاقتعة ولوازم المسرح والالتباس والمكيدة : او الدسيسة . وشخصيتها المميزة تصبح اوليكين الذي يكتسح مسارح الاقطار الاوربية كلها تقريبا بأسماء متغيرة . وتصبح باريس اهم مراكز الفرق الإيطالية الجواله .

وهنا ينشأ في سنة ١٦٦٠ المسرح الإيطالي . وعن تطور الكوميديات الإيطالية أيضا تنبثق الكوميديا الكلاسيكية الفرنسية . فما يستمده مولير من هنا ويتناوله في مسرحيته يتحول الى النقد الاجتماعي لفن مسرحياته الكوميدية . فما « عدو الانسانية » و « البخيل » و « طرطوف »

و « مريض الوهم » والشخصيات الاخرى الا نماذج تشكل عناوين مسرحياته . فموضعها في تقليد كوميديا النماذج الرومانية التي كانت قد تجددت في التمثيلية الارتجالية الايطالية . ويعود الفضل الى مولير انه نقل الملهاة من مظاهر انحطاط المسرحية الهزلية الشعبية والتمثيلية الساخرة Burlesque الى الادب الرفيع . فهو يكشف عن ضعف البشر وأخطائهم وحماقتهم ، وليس بالنادر ان يفعل ذلك بتحويلات وانتقالات الى الالهجة المأساوية .

وفي المانيا آخر الاصلاح الديني عملية تجديد الشكل المسرحي الكلاسيكي القديم . وبعد ذلك تبقى المسرحية بادىء ذي بدء هنا أيضا والى زمن طويل في ظل الكوميديا . وتضع نفسها في خدمة الاصلاح الديني ويشارك فيها الشعب كله . ويتجلى الهزل في السخرية او الالهجة والحماسة الاخلاقية كما في مسرحيات بوركارد فالديس وكنافيوس وناوغيورج ونيكلاس مانويل وآخرين . وعلى اثر عبارة شيشرون التي نقلها دونات تفسر الكوميديا بأنها مرآة الحياة الانسانية وهذا يمكن من تفسير قصص العهد القديم على جهة الكوميديا او على جهة المأساة دون ان ينتج فصل دقيق تام . فالفصل الاسلوبي لما يشترط أو يستهدف بعد . وعلى كل حال فتطور المسرحية في القرن السادس عشر يسير في طريقه نحو هذا الهدف .

كما ان تجديد المسرحية المأساوية في عصر الباروك (عصر الاكتشافات) يجب ألا ينظر اليه على أنه تجديد للشكل المسرحي الكلاسيكي . فالرجوع الى نظرية ارسطو في الفن واعتمادها الذي لم يضمن المرء به منذ عهد سكاليكو لا يدحض هذا . فالابتعاد عن نظرية ارسطو في التراجيديات اليونانية يؤكد اهمية التي لاقتها مسرحية سينيكا في كل الدولة الاوربية

□ الأجناس المسرحية □

وفي ألمانيا أيضا تبدأ الاتباعية الباروكية باسمه : بترجمة «الطرواديات» التي قام بها مارتين أوبيتس(٥) سنة ١٦٢٥ .

وتبقى كذلك مسرحية اندرياس جريفوس مدينة لتراجيديا سينيكا فأسطورة أو قصة التراجيديا اليونانية تماثلها الموضوعات التاريخية السياسية للتمثيلية المأساوية الباروكية باعتبارها تمثل التاريخ كما بدا لذلك العصر . وتبقى كل هذه المسرحيات في رزانتها وجديتها المهيبة منفصلة بعالم عن مرح الكوميديا.

ومع هذا فإن في الشكل المسرحي تقاربا متنوعا من الكوميديا . فممثلو الشر دسامون وطفاة . فهم يذنبون باستشهاد خصومهم ويسببون المأساة ، كما في تمثيلية « كاترينافون جيورجيا » المأساوية . على أن الدساس يمكن أن يصبح شخصية مضحكة أيضا في مدى الشر ومقداره تماما . أما التمثيل الهزلي والتمثيل المأساوي فيرتبط كل منهما بالآخر . وتقدم مسرحية كالدرون في شكل تام الدليل على ذلك . وتبدو مشاهد وأجزاء مشاهد منحلة عن سياق الحدث أو العمل . ففي غموض الجو وعدم وضوحه تنشأ الوحدة التي لا يمكن وصفها وصفا دقيقا وتحول في مسرحية « الحياة حلم » إلى الحلم الذي يتجاوز تسميات الجنس المألوف وتصبح الحدود بين الطبيعة وما فوق الطبيعة غير واضحة . وفي مسرحية لوب دي فيغا « لوفينكيندو فيرداديرو » يمثل ممثل روماني دور شهيد مسيحي للترفيه عن القيص . على أن التمثيل يتداخل بالواقع ويستحيل الممثل إلى ذلك الذي يمثل دوره . وفي مسرحية اندرياس جريفوس(٦) « الشبح العاشق » تدور القصة حول تمثيلية رهيبة مع الموت . فالموت مثله مثل الواقع الدنيوي يستحيل إلى الوهم الذي يتغلب عليه الحب . فما هو دنيوي أرضي يتشابك ويتداخل بما هو أخروي ويخلقان حالا أو

□ الأجناس المسرحية □

وضعا يمتزج فيه العلم والحياة على نحو رائع عجيب . على ان اختلاط
عالم التمثيل بعالم الواقع وعالم الهزل بعالم المأساة لا يتفق مع نظرية أرسطو
في الفن .

وفي الامكان فهم الظاهرة المسماة شكسبير انطلاقا من اختلاط الهزلي
بالمأسوي كمبدأ للمسرحية الكلاسيكية .

فهو قبل غيره احتل منزلة فريدة في الادب العالمي منذ نهاية العصور
الكلاسيكية القديمة . ويبدو انه كثرة « أووفرة » من الاشكال تدخل الى
هذا الاناء الضخم الذي هو مسرحياته .

فهناك مسرحيات الملوك التي تتميز بمسحتها المحمية او التراجيديات
« الخالصة » مثل « هاملت » وعطيل . وهناك تمثيلات ذات نفمة
مأساوية مثل « تاجر البندقية » او تمثيلات احلام بخياله المحلق .
وبنزوعها الى جو عالم خيالي سحر تحاور مسرحياته الكوميديّة المجردة
من الهزل الماجن والسخرية اللاذعة . وفي المؤلفات الاخرى يبقى لتقليد
تمثيلات الاسرار والتمثيلات الاخلاقية تأثيرها المستمر : تقليد او اخر
العصور الوسطى وعصر النهضة ومذهب الصفة او مذهب الكتلف في الاسلوب
Manierismus وعصر الباروك، فهذا كله يجتمع في عمله الذي يمتنع
عن كل تحديد .

ونحن لن ننتبه الا لتنوع الاشكال ، اذ ان الوحدة تكمن فيها . فاذا
اعتبرنا العمل او المؤلف كلا ظهر لنا على انه قطب معاكس للمسرح القديم
منذ سوفوكليس يفوق كل شيء . والحق اننا نستطيع ان نقصى روابط
النسب بين « هاملت » و « الاوريستية » القديمة في تقديم المشاهد في أدق
تفاصيلها ، ولقد تم تقصى ذلك - ، وكما في مسرحية سوفوكليس « الكترا »
لقد وجد المرء في تراجيديا الامير الدانمركي الياس والورطة التي لامخرج

□ الاجناس المسرحية □

منها في الم البطل المنطوي على المعرفة، على انه مازال يدخل الى المسرحية المجانسة لتراجيديا سوفوكليس اللهو في التمثيل . فالتمثيل اليمائي Pantomime وسمات الشيء المخيف الذي له طبع الاشباح والارواح تخرق من مجال العالم العقلاني. فصحو البطل الذي نجد له مثلاً في التراجيديا الكلاسيكية ينسجم مع عناصر الجنون والحلم . فتبدل الامكنة وتفكيك العمل وتخفيفه وانقطاع التمثيل اليمائي ليس الا علامات بنوية لشكل مسرحي لم يدونه كتاب التشريع الارسطوطالي. فاذا ما اشترطت مسرحية اليونان الكلاسيكية نوعاً من التفرد أو التمييز والتشخص الذي يؤدي عند سوفوكليس الى ان تحتل الشخصية (شخصية انتفوني ، اياس ، الكثرا أو اوديب) مركز الصدارة فان مثل هؤلاء الاشخاص يتميزون من الشخصيات التي تلقيناها عند شكسبير . وبما انها افراد تحركها هواؤها ورغباتها الشديدة ، فان استحوذت على بئنها ، وتغفل فيها بطبيعتها تغفلاً شديداً بحيث لا تكون الاسوار في قصر ولا الابراج والمداخل العالية مع رعاها مجرد استعراض، بل هي مصر . والحق ان الشكل التراجيدي لمسرحياته ليس اخيراً ذلك الشكل الذي عرفته التراجيديا اليونانية ، وليس ذلك الشكل الذي نجده في تمثيلات الباروك المأساوية. ففي اعمال شكسبير تشكل علاقة بين المصير المحزن والفردية لم يشهد لها تاريخ المسرحية الاوربية مثيلاً بمثل هذا القدر . وفي المزج أو الخلط الاسلوبي الذي يختلف عن المسرحية الكلاسيكية تبلغ اعماله المسرحية بدورها كمال الشكل بالمفهوم الكلاسيكي القديم .

ان بلوغ مثل هذه القمة في الفن المسرحي الكلاسيكي لا يتم الا في عصر ينزع بصورة متزايدة الى قانون الفصل الاسلوبي كما ينزع بذلك الى تجديد مقصود للمسرحية الكلاسيكية.

□ الاجناس المسرحية □

وفي الامكان تتبع هذا التطور في فهم تريسينو وسكاليكر ومينتورنو لمبديء ارسطو الفنية ، كما يمكننا تقصي ذلك لدى نظريي المسرحية اليسوعية او في كتاب بوالو « فن الشعر » (١٦٧٤) . واستنادا الى ارسطو فان المرء دؤوب ليسوغ قاعدة الانفعال وشرط الطبقات الاجتماعية ونظرية الانسان الضال او مسألة الوحدات الثلاث . اما النقاش الذي لازم تأثير تعاليمه الفنية منذ عصر النهضة فانه يرمز الى الجديد في تاريخ المسرحية الحديثة . على أن الاهتداء بنظرية ما بقي الى مدى بعيد وحتى القرن السابع عشر مجرد اهتداء في النظرية : ففي التطبيق يمضي المرء الى حال سبيله . وبذكر اسم ارسطو ، على انه لا يتم البحث عن تعليمات جادة : « فالشيء الجوهرى كان توكيد الاتصال بنظرية سكاليكر في فن الشعر في عصر النهضة من طريق الاعتراف بمكانته وسلطانه (سلطان ارسطو !) وتوكيد شرعية الدراسات الخاصة . » وبمهد الطريق في فرنسا ، بلد القرن السابع عشر ، لفهم أعمق لمبديء ارسطو وتعاليمه الفنية ولشكل المسرحية الكلاسيكي .

والنتيجة هي « التراجيديا الرفيعة » Haute tragedie

وفي اثناء ذلك وحتى في مقالة كورنيه « المناقشة الثالثة » فان المسألة هي مسألة اعتماد متأخر فقط على سلطان نظرية الفن . كما ان مسرحياته تؤكد ايضا في ابهة بطولتها السامية الجبارة شغفها بالتمثيل وتشريفات البلاط . فهي في مثل هذه السمات اقرب الى بطولة الباروك من بطولة التراجيديا اليونانية . ان مسرحية « بوليوكت » هي مسرحية شهداء ذات طابع باروكي مطلق . والظاهر في هذا كله هو الاقتداء بسينكا المبجل الذي نقله كورنيه الى عالم افكار الملكية المطلقة . على ان ملامح وعناصر المسرحية الكلاسيكية تنعدم البتة وبطالنا تجديد لشكل المسرحية

□ الأجناس المسرحية □

الكلاسيكي في هندسة بناء المشاهد التي يطبعها ذهن الهندسي في العلوم الحديثة بطابعه الخاص .

ولا شك في أن راسين اقرب المقربين الى هذا الشكل دون غيره من الشعراء الفرنسيين كلهم . وفي احياء التراجيديات الغربية التي يعدها النقاد أعظم حادثة في تاريخ الادب الحديث تمثل مسرحيات راسين حتى ذلك الحين أهم انجاز لخلافة منشودة عن بصيرة وإدراك . فالشيء الخاص به هو النفقات الهائلة الخفيفة الحركات المعبرة . وينتقل مكان الحدث المدمج الى الداخل ، داخل النفس . وبهيبه اللعب واللعب المضاد الصراع ويجري الحدث المسرحي في عالم لغة خاص بالوعي المتزايد والكلام المقسم . فالتناسب والتناظر يحددان تبويب أو ترتيب الشخصيات . وكما يحدث أيضا في فن مسرحي كبير فإن التراجيديات تنبثق من اللغة : فالحادثة النفسية كلها تتكشف في كلمة واحدة متقدمة لا تشرح بها فيدرا . وعلى حين تقتل نفسها تستعيد من التورط التراجيدي الطهارة التي تشدها . ويظهر الشكل الحديث للتراجيديات القديمة في المسرحية النفسية المتوجهة الى الداخل من روح Port - Royal البورت رويال ومذهبه . وأنها في المقام الاول تراجيديات أوربيديس التي يهتدي بها راسين . فما اعتاد المرء أن يسميه في تطور المسرحية الحديثة « الشكل المسرحي المتكامل يعتبر اعتبارا مثاليا في صياغة فنه ذات الطابع النموذجي المثالي .

ان سخرية خاصة هي سخرية الاشياء تصاحب ارتقاء المسرحية الالمانية التي وليت الباروك . فما يجمعها مع الكلاسيكية الفرنسية هو التكامل في البناء . وتقنندي في ذلك بقدوة تجاربها . ويعقد ليسنغ « (٧) العزم على خوض مثل هذه المعركة . انها معركة بعيدة المدى مع كورنيه في ظل مذهب ارسطو . ويدافع ليسنغ عنه أمام سوء فهم الفرنسيين على

□ الأجناس المسرحية □

حين أحل هو سوء فهم الألمان محل سوء فهم الفرنسيين . وفي الامكان اعتبار تفسيره للتطهير واحدا من سوء الفهم هذا ، ويتضح التطهير من المحاولة لنقل شكل فني من الماضي الى الحاضر . فالجنس الجديد، جنس المأساة البورجوازية (Burger'liches Thauerspiel) هو تحويل او نقل مشروط بالعصر لمثل هذا الشكل الفني الى عالم عصر التنوير الفكري ، كما اراده ليلو في انكلترا او ديدرو وميرسييه في فرنسا . وفي مهابة العنصر المأساوي الذي يحكم به للمواطن يعتبر هذا الشكل الفني بالوعي الذاتي البورجوازي ويعمل حسابا له . فليس هو « بشكل خارجي » فحسب يدور الموضوع حوله حين يتم التخلي عن شرط الطبقات الاجتماعية . وتظهر بورجوازية المأساة الجديدة بأنها كيان باطني جواني يجد تقيضه في عالم المكيدة الخاص بالسراي . ويمثل هذا العالم مازود وماريتلي او فورم ، على حين يتحطم على هذا العالم كل من ميس سارة سامسون واميليا جالوتي او لويزي ميلرين^(٨) . بأن يكون الموت ثمنا لصيانة طهارة عملهن وتصرفهن أو أن هذا الطهر يرد اليهن بالموت . وان مايطيع هذه الشخصيات النسوية كلها هو داعيةالالم المأساوي .

وتعترف ابنة العازف البورجوازي على نفسها أنها « مجرمة اينما توجهت . » فتجديد التراجيديا الكلاسيكية القديمة ، على نحو مخالف ومعارض لسينيكا وباعتراف واضح بارسطو ، صاغه ليسنغ في مؤلفاته المرة ثلث المرة . ولهذا التجديد علاقته بمبدأ الفصل الاسلوبي الكلاسيكي . الا ان هذا التجديد يبدأ بتقارب ملحوظ من شكل الكوميديا . ويحل النثر الى حين محل شعر التراجيديا المهيب . هذا وان الكوميديا تقترب ايضا من تقيضها الذي هو المسرحية الجادة . فمهابة العنصر التراجيدي

التي يحكم بها المواطن البورجوازي يطابقها اعلاء قدر الخدم في الكوميديا مع الأنسة الساكسونية النبيلة فون بارن هيلم (٩) الشخصية التي تبرز الجميع . وتتفلفل الواقعية ، واقعية الكوميديا ، في المأساة في أشكال لهجات ، كما أن الحوار الظريف يجاوز بالكوميديا الاوساط الدنيا للمرحية الهزلية الخالصة . ويرتبط بالتغيرات التي طرات على حافة وعي الانسان البورجوازي في وقت معين تغيرات في الشكل التراجيدي . فنقد المجتمع يتسع ليشمل المواطن البورجوازي الذي افرد له ليسنغ المهابة الانسانية تراجيدية .

قسمات الكوميديا التراجيدية ، كما هي الحال لدى ينس (١٠) في مسرحية « الجنود » هي النتيجة . وفي ضيقه البورجوازي يكاد المعلم أنظون في مسرحية هيل (١١) « ماريا ماجدلينا » أن يكون عاجزا عن أن يدرك مأساوية الصراع . وهذا ينذر بتحول وانتقال الى المسرحية الاجتماعية بشخصياتها ذوات الوعي المخزول المقل . على انه المأساة البورجوازية تعرف أيضا الطريق الآخر .

واستنادا الى التراجيديا القديمة تسمح للشخصيات البسيطة بحسب منبتها الاجتماعي أن تدرك الصراع بوعي صاح . نماساتها ليست انها ضحية لمكايد البلاط فقط .

فالدراما لاستحيل اني مسرحية شهداء كان في الامكان ان تكون ذلك . وفي تعميق الحدث المأساوي تستحيل المكيدة او الدسيسة الى وسيلة لاغنى عنها للانسان الذي يعمل ، حيث انه يسقط في شرك هذه الدسيسة .

وبهذا تتجاوز المسرحية البيئة البورجوازية وتنفذ الى العالم التاريخي للانسان الذي يعمل . ويمبر شيللر (١٢) في المسرحية التاريخية عن العلاقة الجدلية بين الغاية والوسيلة تعبيرا صحيحا مقنعا . « هل

□ الاجناس المسرحية □

تستطيع القضية النبيلة ان تشرّف الوسائل الخبيثة ؟ « تسأل الملكة
المركز بوزا في مسرحية شيللر « دون كارلوس » .

فالمركز يخفق في كل الوسائل التي يستخدمها لكي يحقق فكرة
(الحرية السياسية) . ان العمل يشمل التفكير بالعمل
Reflexion

فالبطل الذي يراجع نفسه في المونولوج (الحوار الداخلي) ينتبه الى
الصراع والقرار في عذاب الضمير . وتوجه متعمد الى نظرية أرسطو
والتراجيديا اليونانية التي يفهمها شيللر بحسب طبعها أنها « تحليل
مأساوي » يزداد القرار أو التقرير حدة في مسرحية « فالينشتاين »
على نحو لا يبقى الا على القليل من حرية شيللر التي تتناولها الافواه فولا
مأثورا .

فكل شيء يكون مقرا قبل ان يعقد فالينشتاين العزم . فيكون
القرار قد وقع عليه قبل ان يقر هو قراره . فوبة الانتقام التي تعمل عملها
في اخفاقه ليست القوة التي تعاقب ذلك الذي تبقى أمامه باب حرية
العمل مفتوحا . ففيها يقاضي الانسان الذي يعمل من جانب المعنى المزدوج
للحياة . وهذا يعني الذنب المأساوي - التكفير أو العقاب . ويلحق
بالمأساة البورجوازية والمسرحية التاريخية الكلاسيكية التمثيلية ذات النهاية
اللامأساوية التي تنفادي كل هزل في المسرحيات ، كما في مسرحية غوته
« ايفيغينيا في تاوريس » أو مسرحية كلايست « الامير فريدريش فون
هومبورغ » . وجميع نماذج المسرحية وانماطها كلها التناقض الصارم في
البناء وأشكال الصياغة الاسلوبية والوعي الذي يربط اللغة بالمأساة ربطا
وثيقا . والتاريخ في اثناء ذلك اكثر من مسرح للغرور الدنيوي كما في
الباروك .

انه حقل الفاعلية للانسان الذي عنده الاستعداد للعمل . وفي
المسرحية الكلاسيكية ، مسرحية غوته « تورغواتو تانتو » ، تتم معرفة

□ الأجناس المسرحية □

الشكل الجديد للمسرحية القديمة في شخصية شاعر يعود لعصر فهم نفسه على أنه تجديد، وبعث للحياة الكلاسيكية القديمة . وفي مسرحية غوته « البنت الطبيعية » تدخل الحادثة التاريخية العالمية ، حادثة الثورة الفرنسية ، في المأساة . ويهدد هذا اكتمال المسرحية الكلاسيكية، ولن يزول هذا الاختلاط أو التشويش الذي يضع قانون الشكل الموروث موضع الشك والتساؤل الا منتهى الصياغة الشكلية في فن الرمز .

ان مسرحية كلايست (١٢) فلا يمكن الافادة منها لمثل هذه « الكلاسيكية » الا بشروط وحدود ، مع أنه يعد بين هؤلاء الشعراء المحدثين . ذلك الذي أحاط بالشكل التراجيدي مسرحية سوفوكليس على نحو ربما كان غاية في العمق . وعلى سبيل المثال شخصية آدم ، قاضي الريف ، في مسرحية « الحرة المحطية » الذي يحاول ان يغطي بحقوق ومهارة على المتهم في دور المدعي . على ان أقرب كلايست من سوفوكليس لا يبقى مقصورا البتة على « التحليل المأساوي » لهذه الكوميديا . وهو من القلائل الآخرين الذين تمت لهم تراجيدية المسرحية الحديثة التي اثرت في الادب الحديث ، كما ظلت وفية للتراجيديا القديمة وملتزمة بها . فالداسون ينسحبون من عالم كلايست المسرحي . والشخصيات الكبيرة التي تعمل لم تعد الشخصيات صاحبة النفوذ والسيادة . وتكاد ينتزليا لاتعرف ماذا تريد حين تطارد آخيل وتنهش جسده . فما هو عفوي غير ارادي في أشكال التعبير عن الاحساس العقليم ، كما في مسرحية « كيتشن فون هايلبرون » يصبح الوسط الحاسم لفنه المسرحي . ففي جلال اللاشعور يحتفى بالشيء العفوي ويسمى به . على ان اللا ارادي العفوي يمكن ان يستحيل ايضا الى الذنب ويخلق بذلك المصير المأساوي . وفي شكل حديث جدا يساهم اللا ارادي في مثل هذا المصير المأساوي .

وينشأ تبادل مسرحي بين الوعي واللاوعي ، بين الشعور واللاشعور ويبدأ البناء المسرحي بالتفكير ، ولم يعد البناء الصارم في المشاهد شرطا لامناص منه . فتراجينديا بنتزليا Penthesilea تتجاوز كل قواعد النظام التقليدي .

فالحادثة المسرحية تفعل فعلها القوي العنيف . وحيثما بدت « الكلاسيكية » أنها تثبت نفسها ، كما هو حتى الآن ، فانه مع هذا لم يعد شكل المسرحية الكلاسيكي . فالذنب الذي يدركه الامير فون هومبورغ هو ذنب مثقل بالاحلام . والحلم الذي تتحاشاه المسرحية الكلاسيكية يجعله كلايست عنصرا من عناصر البناء في صرح فنه المسرحي . وفي مسرحية غريلبار تسر(١٤) التي تبعد عن الكلاسيكية مثل مسرحية كلايست ، تتكرر سمات مماثلة . فالإنسان الذي يعاني يحظى بالاهتمام . وفي مسرحية بوشنر القارنضية « موت دانتون » نعرفه الثوروي السذي لم يعد يريد أن يعمل ونعرفه في مسرحية غريلبار تسر « خصام الاخوة » حاكما يلعن العمل .

ان « المسرحية الإنسانية » ، مسرحية غوته « فاوست » التي اعتاد المرء ان يسميها هذه التسمية ، هي استثناء في كل وجه من الوجوه . اذ ان اهم مسرحيات الكلاسيكية الالمانية ليست البتة مثل هذه المسرحية لشكل المسرحية الكلاسيكي . فما ينم عن الشيء الالكلاسيكي ليس فقط حجمها المؤلف من جزاين والذي ينذر بنسف كل وحدة ، وليس فقط تنوع مبادئ الحياة والاوساط او العوالم الفكرية ، سواء اكان هذا مطبخ الساحرات ام بلاد اليونان ، ام السماء والجحيم . بل ان ما ينم من الشيء الالكلاسيكي هو قبل كل شيء نصيب اشكال مسرحية تنحدر من عوالم مختلفة كل الاختلاف . ففيها تلتقي المسرحية الكلاسيكية القديمة وتمثيلية العصور الوسطى الدينية ومسرحة العرائس الشعبي او

□ الاجناس المسرحية □

الاوربا الهزلية ، ولا تثبت هذه المسرحية انها مسرحية متميزة بالحنانة الا في شخص فاوست . ويسمىها غوته مأساة .

ومع هذا فليست مأساة (تراجيديا) فحسب . فالشيء الذي ليس تراجيديا يقوم في « الفكرة » ان الخلاص يتأتى لذلك الذي يسعى جاهدا ابدا . وامام كل كمال لانسانية مثل الانسانية الفاوستية تبقى التراجيديا صاحبة الحق : ان فاوست يخفق ، فما ياتيه من فوق ليس صنيعه ، بل انه نعمة . ومع هذا فان قوى شبه تراجيدية تؤثر من فوق - ولا يكون تأثيرها في النهاية . بل ان التأثير موجود من البداية .

وتبدأ مسرحية فاوست في السماء . ولنا ان نعد ذلك بلا تردد امرا غير عادي . لاسيما حين تتورط في اللعب والتشيل شخصية الاله المسيحي . فالحوار بينه وبين ميفستو (الشيطان) يمهّد للحدث . على ان التمهيد يحدث بآسلوب تراجيدى فداعية الالم Pathos او العنصر المثير للشفقة لا يصلح الا في بعض هذه المواقف . ان ميفستو يبعث على الضحك وعلى هذا فهو يتفادى ذلك . كما ان الرهان الذي يتفاوض المرء فيه لا يتفق وقانون الاسلوب الخاص بالتراجيديا . وعليه حين يعد الشيطان نفسه في اثناء ذلك الشريك الكفؤ . الذي ليس هو بذلك عندها يغيب عنه تفوق الرب . ويتحول ميفيستو الى شخصية هزلية مضحكة . ولن يكون ايضا غير ذلك . انه عالم الكوميديا الذي يعرفه ويسيطر عليه ، كما هي الحال في مشاهد الجزء الاول في قبو أورباخ .

على ان مجال المأساة يتضح بقدر ما يكرس فاوست نفسه للشيطان . فهناك جريمة واثم عظيم . على انه الشر يقوم على خدمة شيء أعلى ، فكما ان الكثير مما اراده فاوست إيجابى ينقلب في نظره الى سلبي فان معظم ما كان المراد به سلبا ينقلب .

في نظر فيفتو الى ايجابي . فانقلاب الشيء المراد به سلبا الى تقيضه يؤكد مفهوم العدل الالهي ومعناه .

فالخير والشر يعطيان الكلية في الاله . ويصبح العدل الالهي شكلا ، اذا جاز التعبير ، يعمل فيه ميفيستو عمل سيد عالم كوميدى وضبع كي يسبب مأساة فاوست التي كانت قد تقررت في السماء . ويتم التسامي بالطبيعة المأساوية والهزلية الى كلية المسرحية الكبيرة . وفي المستويات الاسلوبية المعاكسة يظهر مدى هذا الشعر على نحو رائع مذهل . ويوضح هذا الشعر كيف صار علم جمال الخلط الاسلوبي في « فاوست » واقعا تاما يطبع الادب الاوربي منذ القرن التاسع عشر بطابعه .

وبما اننا نجد لهذا مثيلا في مسرحية العصور الوسطى الكلاسيكية ومسرحية الباروك وعند شكسبير فلا يظهر شيء جديد على الاطلاق . ومع هذا فالمسألة ليست بمسألة عودة واحياء . فحتى زمن الكلاسيكية الالمانية في شكلها المتأخر كانت العصور الكلاسيكية القديمة ومسرحية ارسطو النموذج القدوة الذي سعى المرء الى تقليده ومحاكاته . اما المزج الاسلوبي للشيء المأساوي بالشيء اليومي العادي فلن يتقيد بعد اليوم بأية رغبة في التقليد او المحاكاة . فالعصور الكلاسيكية القديمة لم تعد المعيار الملزم . فالمزج الاسلوبي للعصر الحديث يوصل التراجيديا والكوميديا ذات الشروط المتبدلة الى بعضهما بعضا .

فالمسألة ليست مسألة انحلال الشكل . فالامتزاج نفسه هو الشكل الجديد الذي يضع في القرن العشرين كلاسيكيا مثل باول ارنست امام صعوبات غاية في الكبر .

وفي مؤلفات جورج بوشنر (١٥) القليلة المحدودة تبرز المسرحية مابعد الكلاسيكية على نحو غاية في الروعة وقد سبقت المسرح الحديث بأشواط .

□ الأجناس المسرحية □

ويتجاوز تأثير بوشنر الناطقين باللغة الألمانية . فالمذهب الطبيعي والمذهب التعبيري اتخذاه مرجعا لهما . ويقود تاريخ تأثيره مباشرة الى مسرح العصر الحاضر ، فالشكل المفتوح غير المقيد للمسرحية الذي يتوضح في مؤلفات فيديكنند(١٦) وبريشت يرجع الى بوشنر . وهو نفسه من بين بأشباه جوهرية أساسية للشاعر لينس ومسرحية العاصفة والاندفاع (الفليسان والفوران) . فالكوميديا التراجيدية صيغت عند لينس في طابعها المميز الحديث .

فالشخصيات تصبح دمي ، وأسلوب حركتها ينتهي فيما هو غريب على نحو بشع ومضحك . ويواصل بوشنر هذا التقليد على نحو تام . فما هو اجتماعي يصبح شاملا ويستحوذ على شكل المسرحية . فالبشر ، كما كما في مسرحية فديتسك ، ميريون ، والحق أن الذين كان ينبغي عليهم أن يفكروا يفكرون تفكيرا آلياً . فهم مثل الطبيب أصرى يشتم على حين يحرك مشاعرنا ما هو انساني في شخص فويتسك الذي يحل مكانه في أدنى المواقع في سلم الطبقات الاجتماعية . ويفكر فويتسك في أقرب الناس اليه وبذلك يتجاوز حالة التسيير في اتجاه عالم توجد فيه مسؤولية . ومع هذا يدفع به الى القتل . ويرسم تضاد بين الحتمية والمسؤولية . على أن الشيء المأساوي في ذلك ينتقل الى مستوى لا يمكن أن يبلغه الا المتفرج . فالغرد، الذي ليس « إلا زبدا على الموجة » ، يصبح ضحية الحالة المأساوية على أن ادراك هذا يتخطى حالة الوعي عند البطل في لحظة معينة، فالتوافق في الوعي بين البطل والمشهد ينقطع ، وتدخل من العالم الشكلي للكوميديا مسافة ملحمة وتتهيء الامكانية لاشكال الاهجوة أو السخرية في المبدأ الاسلوبي للعالم السخيف المنافي للعقل : فالطبيب الذي ينبغي أن يهب نفسه للانسان المعذب المتالم ، هو أقل الناس تفكيرا به . فهو لا يفكر الا بنفسه على حين يستجيب لدافع المعرفة . فالحدث في مسرحية بوشنر

□ الأجناس المسرحية □

مابعد الكلاسيكية الذي نشاهده يتجاوز مزج الشيء الهزلي بالشيء التراجيدي ، والشيء الجديد المبكر يقوم في ان عناصر الشكل القصصية للكوميديا تتخلل المسرحية التراجيدية . على ان صعود المسرح الملحمي دائما أساس في عالم الشكل الخاص بالكوميديا . وليست حال بريشت بحالة خاصة ، وليست المسرحية الاجتماعية منذ لينس وبوشنر مجرد تسمية من حيث المحتوى ذلك لان وهي الشخصيات يتحول بتحول الوضع الاجتماعي للشخصيات، وهذا الوعي هو الذي يخلق البعد الملحمي كما هي الحال في الكوميديا.

فالسمة الشكلية المميّزة للمسرح الملحمي يمكن ملاحظتها أيضا في مسرحية إيسن : على نحو ما نشاهده في مسرحية «جون غابرييل بوركمان» حيث ان ماهو حاضر يعمل على جعل الماضي مشعورا به . وفي مسرحية غير هارد هارتمان الاجتماعية «الناساجون» (١٧) .

يوجد أيضا شيء ملحمي في أشكال متنوعة وفيها يتم تصوير حدة حالات انسانية لم تعد تتعين بالبطل الفردي . فأغنية الناساجين في نهاية المسرحية مرآة لمثل هذه الحالات وبذلك فانها في الوقت نفسه جانب ملحمي على ان آرثر شنيتسلر (١٨) يؤثر تقنية الترتيب الملحمية في سلسلة مسرحية «آنا تول» ذات الفصل الواحد التي يتداخل فيها الهزلي والتراجيدي على نحو لا يمكن تمييزه . ومن الطابع القصصي لمونولوجات مسرحية كما هي الحال عند إيسن ومسرحية المواقف الخاصة بستريندبيرغ تقود الطريق بدقة واحكام الى تعليم المسرح التعليمي الذي لم يطبقه المخرج ارفين بيسكاندر الا في نهاية العشرينات.

ولقد نتج عن تعدد الاتجاهات الملحمية في المسرحية المعاصرة تمثيلات بريشت التعليمية التي تمثل ما يطلق المرء عليه المسرح الملحمي .

□ الاجناسى المسرحية □

وفي تاريخ « الام شجاعة » فان على المتفرج ، وهو يحافظ على فأسلوب الحركة الغريب الخاص بالكوميديا التراجيدية يدعو الى عليه ان يستخلص النتائج مما يعرض له لكي يغير الاوضاع المبينة .

فالاغاني التي تجعل الاوضاع غريبة وغير مألوفة وتلفت الانتباه اليها تقوم بخدمة مثل هذا الخرق للوهم ، وهذا الخرق هو منذ اريستوفانيس على الاقل امتياز للكوميديا الذي تستمد منها المسرحية الحديثة التي لم تعد ترغب في ان تكون كوميديا خالصة . فالتمثيل في التمثيل الذي يخدم في الوقت نفسه تفريب الشيء المصور يكتسب سمات تراجيدية او كوميديا تراجيدية عند بيرانديللو في مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) او عند بريشت : « في التراجيديا يعاد بناء المشهد او المنظر على مسرح مفتوح ... الى جهنم فالاشياء ينبغي ان تنتقد . » كما ان الاهجوة التي تكون تارة ملهوبة وتارة تراجيدية عند شو وفيدريكند وشيترنهايم (١٩) واوكيزي وآخرين هي ايضا علامة للبعد Distanz الذي أصبح وسيلة اسلوبية للمسرحية الحديثة، وهذا البعد يؤكد نهاية التراجيديا الكلاسيكية فالكوميديا الجادة التي يسخر دورينمات نفسه لها هي نتيجة لهذا التطور: « لم بعد لنا علاج الا الكوميديا . فعالمنا افضى ايضا الى الفروتسك (الشيء الغريب على نحو بشع مضحك) ، كما افضى الى القنبلة الذرية. » فالؤلف نفسه يجعل القيصر في مسرحية « رومولوس العظيم » يقول : « من يلفظ آخر انفاسه مثلنا كلنا فلاسبيل له الا ان يكتب الكوميديات. »

وتؤكد سمعة التمثيل الایمانى وهيبته على نحو غير قليل البنية الكوميديا للمسرحية الحديثة . ويسير بتقليل الكلمة الادبية وتقليصها الذي لا يسيء الى اي جنس مسرحي مثلما يسيء الى التراجيديا .

□ الجنس المسرحية □

وفي فرنسا يقاوم تلامذة شارل دولان بعناد هيمنة اللغة ، ومن بينهم أيضا أرتود مؤسس مسرح القوة « Théâtre de la cruauté »
فأسلوب الحركة الغريب الخاص بالكوميديا التراجيدية يدعو الى التصوير القائم على فن التمثيل الایمائي . وعلى هذا نستطيع أن نسمي مسرحيات شترنهايم تمثيلات ایمائية معبر عنها بالكلام وفي مواضع كثيرة في المسرحية الحديثة من كايوز الى هيلدسهايم (٢٠) تغلب الحركة الایمائية على الحوار ، أما نقل الحدث (العمل) الى علم الحركة الایقاعية فقد فهمه ستانيسلافسكي في روسيا على أنه فكرة أساسية في فن التمثيل الخاص به . ويشمل التمثيل الایمائي الاغتياب بالافتعة والدمى التي بذل الانجليزي ادوارد غوردون نفسه دفاعا عنها . وفي مسرحيات الكسيندر بلوك الهزلية الساخرة ذات الطابع التراجيدي رموز للانسان الذي لاحول له ولا حيلة ، وفي مسرح شترنهايم الشخصيات الجماعية التي لوجه لها وتفترق الى كل تعبير فردي . يضاف الى ذلك تأثيرات المسرحية الهندية والصينية واليابانية التي تؤدي الى اعادة اكتشاف مسرح فن تعبير الوجه في كل اقطار اوربا تقريبا والعالم الجديد . وفي تمثيلته أونيل « الاله العظيم براون » (١٩٢٦) تضع الشخصيات الرئيسة اقنعة ، ويبقى فن بيرانديللو المسرحي في ايطاليا ملتزما كثيرا بمسرح الفروتيسك (الشيء الغريب على نحو بشع مضحك !) كما ان ألفريد جيرى مؤلف المسرحية الاستفزازية « أوبو روي » (١٨٩٦) يدخل الاقنعة والدمى على جهاز فنه المسرحي العدواني . وبعد هو الاب الاول لمسرح العبث الذي يعضى في تطوير المسرحية القائمة على فن تعبير الوجه . فامتياز فن التمثيل الایمائي والاقنعة والدمى « العرائس » يؤكد المسرح الشرقي في نزوعه الى ان يكون مسرحا . وانه انسجام الموسيقى وفن

□ الأجناس المسرحية □

تعبير الوجه والرقص والكلمة الذي يقدره المرء . وفي روسيا منى فيسفولد مايرهولد نفسه بمجموعة مؤلفة من الالوان والخطوط والانغام في انسجام الكلمات . ومثل هذا التوجه الى المسرح الشرقي يبدأ مع ثورة المسرح . ويتوافق هذا التوجه مع بداية العصر الحديث . ويفتتح الكسندر تيروف مسرحه ، مسرح الجيب ، في موسكو سنة ١٩١٠ بعرض للمسرحية الهندية القديمة « شاكونتالا » . وتندمج عناصر المسرح الشرقي في مسرحية بول كلوديل « الحذاء الحريري » ، وحاول و.ب. بيتسيان يحاكي اسلوب التمثيليات اليابانية المسماة (نو) (٢١) . وقد قدر بريشت فيها الجانب التعبيري بالاشارات وقارن الشكل الفني لمسرحه الملحمي بذلك .

وخلافا لمسرح بريشت الملحمي يتقنع مسرحية العبت عن الاسلوب الواقعي للتصوير، ويثرمي التمثيلية الهزلية الساخرة والفروتيسك (المفارقة المضحكة) الى تشويه الواقع ، والى تصوير البيئة اليومية في الوقت نفسه ويعمج مسرح يونسكو بخادמות واساندة مضحكين وأزواج مع قطع اناسهم البالي . فهناك صلة متبادلة بين الواقع اليومي واللاواقع .

ويصب في مسرح العبت اتجاه للمسرحية اللاواقعية (المضادة للواقع) التي يصبح لها وجودها منذ نهاية المدرسة الطبيعية .

فالاملاح الاسلوبية لمسرحية من هذا القبيل مضادة للواقع هي الحكاية والحلم والشعر الغنائي . ومثلما ينبثق المسرح الملحمي تدريجيا من المدرسة الطبيعية فان مسرحيات هوفو فون هوفمانستال (٢٢) او مورييس ميترلينك الشعرية تنبثق في الوقت نفسه عن الرمزية . انها « مسرحيات سكونية » Drames Statiques وتصوير او عرض موقف وعالم داخلي .

□ الاجناس المسرحية □

ويريد ويليام بثر بيتس أن يضع مشاهدي تمثيلياته في حالة من الإقامة الحاملة بين النوم واليقظة . فالذات الشاعرية تجد مدخلا الى المسرحية . وتضمن في مسرحية المواقف عند اوغست ستريندبيرغ الوحدة التي تبقى مدينة للحبكة .

فازاحة الحبكة تتخذ اشكالا معاملة كما في الرواية الحديثة ، وتمضي التعبيرية في التطوير وتستغني عن الصراع وتفصل عوضا من ذلك صورا وأخيلة ورؤى تكتسب طابع التبشير .

فأشكال اللاشعور والتأمل والوجد او الحلم توحد بينها مسرحية القلب الشعري ، كما في مسرحية هوفمانستال « منجم فالون » .

فالحلم هو منذ نهاية القرن التاسع عشر الفكرة الرئيسة او الموضوع الاساسي للفن المسرحي المعاصر والشعر المعاصر . وفي سنة ١٩٠٢ يكتب ستريندبيرغ في المقدمة الشبيهة ببرنامج مسرحيته « لعبة الحلم » انه حاول ان يقلد شكل الحلم الذي هو غير مترابط ، لكنه منطقي في الظاهر . وفي الامكان ان يحدث كل شيء ، وكل شيء ممكن ومحتمل . ويلغى قانون المكان وقانون الزمان ، ولا يسهم الواقع الا بأساس ضئيل ينسج الخيال عليه نماذج جديدة : انها خليط من ذكريات وتجارب واختراعات او اختلافات حرة وسخافات وأشياء مرتجلة . ومن هنا تؤدي الخطوط مباشرة الى التعبيرية .

ان المسرحية الحديثة مسرحية واسعة الانتشار تلزم مشاهدها او الناظر اليها بتعددية لاحصر لها تقريبا من الاشكال والاجناس . ولا يستطيع فن الشعر ان يكون بعد الآن فن الشعر للمسرحية الواحدة التي تسمى التراجيديا . وللكوميديا الحق نفسه . وهذا يعني المساواة القانونية المسرحية والمسرح في فن هو اللغة بدون ان يكون لغة ليس غير .

الأسلوب المسرحي والحياة

بقلم : د. نيدرو
ت : د. علي مجيب ابراهيم

يشكل ما ترجمه تحت هذا العنوان جزءا من مسرحية « مفارقة الممثل الهزلي » (١) التي كتبها الفيلسوف والاديب الفرنسي ديدرو ، وتنبع اهميتها النقدية ، على قدمها ، من انها تعالج مسألة جوهرية تتعلق بمدى صدق المسرح في تصوير الحياة . وقد رأينا أن يقتصر على الجانب الاهم من ذلك حيث يرى ديدرو أن الممثل لا يتأثر أبدا بتأثير الانسان العادي ، لان الحقيقة في المسرح اصطلاح واسلبة ليس غير . وقد صاغ مسرحيته على شكلة الحواريات الافلاطونية خالما على المتحاورين أرقاما (الاول ، الثاني) أو صفات (الممثل الهزلي ، المثلة الهزلية) :

الاول :

لكن أحمل الى المسرح صوتك العادي ، وتعبيرك الساذج ، ومظهرك المألوف ، وحركتك البسيطة ، تركم ستصير فقيرا ، وضعيفا . يمكنك أن تذرّف الدموع ماوسعت ، وعندئذ ستكون مغفلا ، وسيضحك المشاهدون . ولن يكون ذلك مأساة انما سيكون عرضا مأساويا تمثله انت . أو تعتقد أن مسرحيات كورنيه ، وراسين ، وفولتير ، وحتى

مسرحيات شكسبير تستطيع ان تتطابق مع نفمة حديثك ، في زاوية منزلك ؟ ليس اكثر من تطابق قصة زاوية منزلك مع المغالة ، وانفتاح فم المسرح .

الثاني :

ذلك ان راسين وكورنيه ، وان كانا كاتبين عظيمين ، ربما لم يبدعا شيئا ذا قيمة .

الاول :

اي تجديد هذا ! من يتجاسر على اذاعته ، ومن سيجرؤ على التصفيق له ؟ .

ان الاشياء العادية عند كورنيه لا يمكن ان تحكى بنفمة عادية . لكننا تجربة ستعيدها مائة مرة ، وفي نهاية قصتك ، وسط الاضطراب والانفعال اللذين بثتهما في جفلك الصغير ضمن قاعة (المسرح) ، ستظهر فجاءة شخصية جديدة يجب اشباع فضولها . ولن تستطيع تحقيق ذلك من بعد ، لان روحك واهنة ، ولانه لن يبقى لك احساس ، ولا حرارة . ولا دموع . فلم لا يشعر الممثل بالارهاق نفسه ؟

ذلك لان ثمة اختلافا كبيرا بين المصلحة التي يحققها من قصة تهدف الى المنفعة ، والمصلحة التي يوحى لك ببايوس جارك . هل انت «سينا» (٢) ، هل سبق وكنت كليوباترا (٣) ، والميروب (٤) ، وأغريسين (٥) ؟ وما الذي يهمك من هؤلاء الناس ؟ وهل يمكن اعتبار كليوباترا ، وميروب ، وأغريسين ، وسينا في المسرح ، شخصيات تاريخية ؟

لا ، انها اشباح الشعر المتخيلة ، انا ابالغ . بل هي اشباح طريقة خاصة لهذا الشاعر او ذاك . اترك هذه الانواع من الحيوانات الخرافية ،

مع حركاتها ، وهياتها ، وصرخاتها ، فانها ستمثل التاريخ تمثيلا سيئا: ستجعل الناس في اجتماع ما . أو في حشد اجتماعي آخر ، ينفجرون من الضحك . وقد نتساءل بهمس : هل يهذي الممثل ؟ من أين يأتي هذا « الدون كيشوت » ؟ أين يتم تأليف مثل هذه القصص ؟ ما اسم الكوكب الذي يتكلمون فيه هكذا ؟

الثاني : لكن لماذا لا يثورون في المسرح ؟

الاول : لانهم مصطلحات في المسرح ، وهذه صيغة قدمها اسخيلوس العجوز ، هذا بروتوكول عمره ثلاثة آلاف عام .

الثاني : وهل سيدوم هذا البروتوكول زمنا طويلا ايضا؟

الاول : أجهل ذلك . كل ما أعرف اننا كلما انفصلنا عنه ، كلما ازددنا اقترابا من عصره ، ومن موطنه .

أو تعرف موقفا اشبه بموقف آغاممنون في المشهد الاول من مسرحية « ايفيجينيا » (٦) ، وبموقف هنري الرابع (٧) ، عندما كان يقول لرفاقه ، وهو مسكون بالمخاوف التي لم تكن الا بالفة الافراط في ثبوتها : « سيقتلوني ، لاشي أكثر يقينية من ذلك ، سيقتلوني ... » . افترض ان هذا الرجل الممتاز ، هذا الرجل العظيم والبائس ، يعذبه ذلك الشعور الداخلي القائم خلال الليل حيث ينهض ، ويذهب ليطرق باب وزيره وصديقه سيلي ، أو توقن أن هناك شاعرا عبثيا الى هذا الحد ، ليجعل هنري يقول :

« — أجل ! انه هنري ، انه ملكك الذي يوقظك

تعال ! تعرف الصوت الذي يطرق أذنك .. » .

ويجعل سيللي يجيب :

« - أهذا أنتم بنفسكم ياسيدي ! أية حاجة مهمة جعلتكم تستبقون الفجر من هذه البكرة الفسيحة ؟ يكاد نور ضعيف ينوركم ، وبدلني ، عيناكم وحدهما ، مفتوحتان ، وعيناك كذلك ! .. » .

الثاني :ربما كانت هذه لغة آغامنون الحقيقية .

الاول : ليست هي فقط لغة هنري الرابع ، بل لغة هوميروس ، وراسين ، ولغة الشعر ، ولا يمكن أن يستخدم هذه اللغة الفخمة إلا أناس مجهولون ، كما لا يمكن أن تنطق بها إلا أفواه شعرية ، وبنغمة شعرية .

فكر لحظة فيما ندعوه في المسرح «كائن حقيقي» ، هل تظهر الأشياء فيه كما هي في الطبيعة ؟ أبدا . فالحقيقي بهذا المعنى لن يكون (شيئا آخر) غير المشترك . إذا ما حقيقي المسرح ؟ .

انه انسجام الاحداث ، وأضرب الخطاب ، والصورة ، والصوت ، والحركة ، والإيماءة ، مع نموذج مثالي تخيله الشاعر ، ويبالغ فيه الممثل الهزلي غالبا . هاهو الامر المدهش . وهذا النموذج لا يؤثر في النغمة وحسب ، انما يعدل أيضا حتى الخطوة ، والهيئة . ومن ثم يتأتى أن الممثل الهزلي في الشارع أو على خشبة المسرح انما يمثل شخصين مختلفين جدا ، لا تكاد نحقق منهما .

المرّة الاولى التي رأيت فيها الأنسة كليرون(٨) في بيتها ، صرخت صرخة جدا طبيعية :

« آه يا أنسة ، كنت اعتقد من كل عقلي أنك أكثر طولاً . » .

ان امرأة بائسة ، وبائسة حق ، لتبكي ، ولا تهزك قط : ثمة ماهو اسوأ ، فاي خط خفيف يشوهها سيجعلك تضحك ، وأية نبرة خاصة بها تنشز عن أذنك ستجرحك ، وأية حركة معتادة فيها ، تبدي لك ألمها الكريه ، والقاتم . ثم ان العواطف المبالغ فيها ، تخضع كلها تقريبا لتكثيرات يقلدها الفنان بعبودية ، ومن دون لمسة ذوق ، لكن الفنان العظيم يتحاشاها .

نحن نريد ان يحافظ الانسان ، مع اعنى المنفصات ، على طبعه الانساني ، وعلى كرامة نوعه . فما اثر هذا الجهد البطولي ؟ ان يسلي عن البؤس ويعدله .

نريد ان تسقط هذه المرأة بشرف ، وطراوة ، وان يموت هذا البطل مثلما كان يموت المصارع الروماني القديم ، وسط الميدان ، مع مشاهدي الملعب الشعبي ، تكلمه الرحمة والنبل ، في موقف لبقي فتان . فمن هو الذي يملأ وقت انتظارنا ؟

ايكون المصارع الذي يقهر الالم ، ويمزقه الحس المرهف ؟ ام المصارع المرسوم بأسلوب كلاسيكي ، يملك نفسه ، ويطبق دروس التربية البدنية ، وهو يسترد النفس الاخير .

المصارع القديم ، مثل ممثل هزلي عظيم ، وممثل هزلي عظيم مثل مصارع قديم :

فهما لايموتان كما تموت انت في سرير ، بل هما ملزمان بان يمشلا لنا موتا آخر من اجل امتاعنا . وسيشعر المشاهد الحساس (امام ذلك) ان الحقيقة العارية، والحدث المجرد من اي تزيين خسيسين، وسيتنافران مع شعر الباقي من المشهد المعروض .

لا يرجع ذلك الى أن للطبيعة النقية لحظاتها السامية ، انما اعتقد انه اذا ماكان هناك انسان ما ، متأكد من الامساك بهذه اللحظات ، والاحتفاظ بجلالها ، فسيكون ذاك الذي سيحدثها بالخيال او بالعقريّة وسيعطيها صفة الثبات .

ومع ذلك فانا لا انكر وجود ضرب من حركة باطنية مكتسبة او مصنعة (في الطبيعة الانسانية) . لكن لو قدسألني رأيي فيها، فاعتقادي انما خطيرة خطورة الاحساس الطبيعي . وينبغي ان تقود هذه الحركة الممثل شيئاً فشيئاً الى الصنعة والرتابة . وهذا عنصر مناقض لتنوع وظائف ممثل هزلي عظيم ، فهو مجبر غالباً على التنازل عنه . ولا يتمكن من هذا الانكار للذات سوى انسان عبيد .

ومن المفضل ايضا ، اشارة للسهولة ، ولجأح الدراسات ، وتعميم الموهبة ، وكمال التمثيل ، الا يلتزم بخلق هذا التجريد الغامض لذاته من ذاته ، الذي تقصر صعوبته القصوى كل ممثل هزلي على دور اوحده ، وتجاوزي المجموعات (المتماسكة) لتجعلها متفرقة جدا ، او لتجعل المسرحيات كلها تقريبا ممثلة بصورة سيئة. اللهم إلا اذا قلنا نظام الاشياء وكتبت المسرحيات من أجل الممثلين ، والواجب ، كما يبدو لي ، أن يكون الممثلون ، على العكس ، مخلوقين من أجل المسرحيات .

الثاني : لكن فيما لو أن حشدا من الناس جمعتهم في الشارع كارثة من الكوارث ، فاظهروا على الفور ، وكل بطريقة الخاصة ، شعورهم الطبيعي ، دون أن يكونوا متفقين فيما بينهم ، فانهم سيخلقون مشهداً رائعا ، وألف نموذج ذي قيمة ثمينة للنحت ، والرسم ، والموسيقى ، والشعر .

الاول : حقا . لكن هل سيكون هذا المشهد موضوع مقارنة مع مشهد ناتج عن مواءمة منسجمة ، وعن الهرمونية التي يبتها فيه الفنان ، عندما سينقله من الالتقاء في الشارع الى المسرح ، او الى لوحة الرسم ؟ واذا انت ادعيت ذلك ، فانا ارد عليك بالقول : عندما يتقلص سحر الفن هذا ، الى افساد ماصنعه الطبيعة الوحشية ، وما صنعه تنسيق عارض أفضل منه ، فإن اذا هذا السحر الفني المبجل جدا ؟ او تنكر ان الفنان يجمل (٩) الطبيعة ؟ او لم تمدح أبدا امرأة بالقول انها جميلة كعدراء رسمها رافاييل (١٠) . ؟ او لم تهتف عند رؤية منظر جميل : انه منظر خيالي ؟ ومع ذلك ستحدثني عن شيء واقعي ، وسأحدثك ، بدوري ، عن المحاكاة (١١) ، ستكلمني عن لحظة عارضة للطبيعة ، وسألكم عن عمل فني ، له تصميم ، ومتعوب على انجازه ، له سيروراته واستمراريته .

خذ كل ممثل من هؤلاء الممثلين ، ونوع المشهد في الشارع كما تنوعه في المسرح ، وارني شخصياتك بالتدرج ، معزولة ، اثنتين اثنتين وثلاثة ثلاثة . اتركها لتقوم بحركاتها الخاصة ، ولتكون سيده مطلقة لفعالها ، وسترى التناظر الغريب الذي سينتج عن ذلك . وبغية التخلص من هذا العيب ، اجعلها تردد صوتا وهي مجتمعة ، وستقول : وداعا لاجساسهم الطبيعي ، وبالحسن الحظ اذ تقول ذلك .

ان امر المشهد المسرحي كامر مجتمع جد منظم ، حيث يضحي كل فرد بحقوقه من أجل خير المجموع والكل . فمن تراه سيقدر هذه التضحية تقديرا أفضل ؟ هل سيكون المتحمس ؟ ام المتزقت ؟ بالتأكيد لا هذا ولا ذاك . ففي المجتمع سيكون الانسان المستقيم مقدرًا للتضحية ، وفي المسرح سيكون الممثل الهزلي الرابط الجاش .

ان مشهدك المعروض في الشوارع بالقياس الى المشهد المسرحي كقبيلة من المتوحشين بالقياس الى مجتمع اناس متحضرين .

الهوامش :

(١) منشورات « غاليمار » والمكتبة العامة ، باريس ١٩٦٦ ، وهي مشمولة مع عدة مسرحيات أخرى لـ « ديدرو » في كتاب واحد ، وتشغل منه الصفحات : ١٤١ - ٢٢٢ وتشمل ترجمتنا من ص ١٥٤ - ١٦١ .

(٢) بطل مسرحية « سينا » للكاتب الفرنسي الكلاسيكي « بيير كورنيه » ، وسينا حفيد بومبي من إحدى بناته ، كان معارضا لأوغيسست ، ولما بناه بوليوس قيصر ، طمح ليُجعل من روما جمهورية ، لكنه وقع في حب « إيميلي » بنت تورايئوس الذي قتله أوغيسست ، وأسر إيميلي عنده ، فصار « سينا » ممزقا بين أوغيسست وإيميلي ، وعنى خلاف أبطال كورنيه انقراض لحييته ، دون أن يتخلص من معاناة اليمية . وغداً مع ذلك ، شخصية غامضة ومع احتفاظه بلغة كورنيه النبيلة ، رفض الانصياع لطباع أبطاله المعروفين مثل هوراس ، ورودرىغ . (المترجم) .

(٣) كليوباترا بطلّة مسرحية شكسبير « أنطونيو وكليوباترا » ، التي كتبها عام ١٦٠٧ ، ويرى النقاد أنه استوحى موضوعها من الشاعر الإيطالي الشهير « بتاراك » . ولن نفصل في كلامنا على مسرحيات شكسبير لأنها مترجمة إلى العربية .

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

(٤) شخصية نسوية مركّبة في مسرحية « فولير » التراجيدية المسماة باسمها « ميروب » . وميروب هي أرملة ملك ميسينا التي كانت تنتظر عودة ولدها إيجيسست من خارج المملكة بعد أن أنقذه فورباس من الموت . وفي هذه الأثناء يحاول أحد عساكر القصر الذي قتل الملك أن يتزوج من « ميروب » . وترفضه هذه لخوفها منه ، رغم إخلاصه للعرش ، لأنه قتل مع الملك ولديه الكبارين . ولكنه يعرف بعودة إيجيسست فيرهنه ويخبر ميروب بين أن يموت ابنها وبين التنازل له عن العرش ، فتتنازل حفاظاً على ولدها . غير أن إيجيسست يرى فاسا فيلقظها ويهشم رأس العسكري بوليفونت ويصر ملكاً . (م) .

(٥) شخصية أساسية في مسرحية الكاتب الفرنسي الكلاسيكي « جان راسين » ، وهي بعنوان « برتانيكوس » .

كتبها عام ١٦٦٩ ، فقد كان لأعربين من زواجها الأول ولد اسمه نيرون ، وعند تزوجت من الإمبراطور كلوديوس جعلته يتبنى ولدها . وبعد موت كلوديوس استلمت السلطة فعليا ، ولما كبر نيرون احتفظت بمظاهر الحكم وبهرجه ، واستخدمته لأشباع رغباتها في القوة

□ الأسلوب المسرحي والحياة □

والسيطرة . لذلك يشك النقاد في حياء الامومي في تراجيدية راسين ، ويرون أنه أقل حرارة بكثير عما هو عليه عند الشاعر « تاسيت » . ولعل هذا ماجمل نيرون ينقلب على امه شر انقلاب ويفلق أبوابه في وجهها .

(٦) ايفيجينيا هي بنت آغاممنون التي قدمها اصبحة للالهة قبيل حرب طروادة، وتكون قصتها موضوع مسرحية « ايفيجينيا أوليد » ، لـ « جان راسين » .

(٧) بطل مسرحية « هنري الرابع » لشكسبير ، الذي كان يصطدم بالتمرد، وبوشوك سقوطه عن العرش الذي اغتصبه من ريشارد الثاني (م) .

(٨) الأنسة كليرون (١٧٢٢ - ١٨٠٢) ، ممثلة تراجيدية فرنسية ، أظهرت عبقرية فائقة في هذا المجال على امتداد خمسة وعشرين عاما ، ومثلت الادوار الاساسية في المسرحيات الكلاسيكية (م) .

(٩) يقف ديدرو هنا موقفا مناقضا لنظرية « محاكاة الطبيعة الجميلة » التي سادت في القرن السابع عشر ، إذ يرى أن الفن الناتج عن الموهبة وجهد التأليف المنظم يتفوق على الظواهر الجمالية في الطبيعة ، وقد عمق الفيلسوف الألماني هيجل هذا الاتجاه فيما بعد منطلقا من أن أسوأ عمل فني يبدعه الإنسان أسوأ من أجمل ما في الطبيعة (م) .

(١٠) دافنيل (١٨٤٢ - ١٥٢٠) الرسام الإيطالي المشهور بتزوجه للتعبير الكامل عن جمال المرأة من خلال ايقاعات لونية هادئة تظهر وجوها عامرة بالحياة والنعومة (م) .

(١١) يعني ديدرو بـ « المحاكاة » اعتماد الفنان على عناصر موجودة في الواقع أو في الطبيعة ، وتحريكها بعقبرته الى فن منظم ، ومتكامل ، وجميل . (م) .



البيلاردو

مسرحية في ثلاث جولات

بقلم : فلاديمير غوباريف
ت: عدنان جاموس

الشخصيات :

- الاول : رجل يبدو في متوسط العمر ، شبه اصلع .
- الثاني : يناهر الستين ذو شعر بني فاتح كثيف .
- الاخرس .

عازف الكمان : يظهر خلال العرض اذا رغب القاريء او المشاهد في ذلك .

الجولة الاولى :

صالة واسعة . عدد من النوافذ المسدلة الستائر . اريكة وكتبتان في الزاوية . طاولة صغيرة وضع عليها مصباح كهربائي . بوفيه صفت على رفوفها كؤوس واقداح وطفم شاي . الى جانبها بار . على الجدار بين النوافذ علق لوح اردوازي،والى جانبه طباشير واسفنجة . وسط الصالة طاولة بلياردو عصرية مزودة بجهاز آلي لتقديم الكرات . عند الجدار

رفوف وضعت عليها عصي اللعب . يدخل الاخرس . يشد
الغطاء عن طاولة البيلاردو ، ويمد يده الى المصباح المعلق
ويعبث فيه قليلا ، ثم يشعله .

يظهر في المدخل الاول والثاني .

الثاني (ينظر حواليه) . غرفة غريبة . اهي لك ؟

الاول : بعض الاحيان اشعر برغبة في الانفراد بنفسي . هنا عزله
الحرس دائما يبقى تحت .

الثاني : لاحظت ذلك . وهذا ؟ (يوميء برأسه الى الاخرس) .

الاول : انه ممي منذ اثنتي عشرة سنة . منذ أن كنت في الجنوب .

انا بدأت هناك ... لايتكلم منذ الطفولة . مصاب . بحنجرته ،
بحباله الصوتية ... أرسلته الى ايطاليا منذ ثلاث سنوات وأجروا له
عملية هناك ولكنها لم تنجح . يبدو أنه يسمع بشكل جيد . (للاخرس)
شكرا . يمكنك الانصراف . <http://www.egyptianarchive.com> أنا ناديك عند اللزوم .

(الاخرس يخرج) .

الثاني : انت ادهشتني ... اعتقد ان آخر مرة تحدثنا فيها كانت
في السنة الماضية ... حتى انني لم اكن اعرف هل نتحدث بصيغة
« المفرد » ام بصيغة « الجمع » !

الاول : نسيت على ما يبدو . لقد اتصلت بك هاتفيا مرتين في الصيف .
ثم تحدثت مع زوجتك عندما كنت مسافرا الى اميركا اللاتينية . وقد
احتفلت هناك بعيد ميلادك ، كنت أريد أن أهنيك .

الثاني : احتفلنا في السفارة مع عدد محدود من الاشخاص . السفراء
وبعض العاملين في مجمع « دنيا الاطفال » تحدثوا عن أشياء كثيرة مشيرة
للاهتمام . وتحدثوا عنك أيضا . تنبؤوا لك بمستقبل عريض ...

□ البلياردو □

الاول : السفير ؟ لا .. لا اذكره .. لم نتقابل .

الثاني : كان يعمل عندك في النقابات . ولكن ليس لمدة طويلة . واسا اخذوه الى موسكو . في احد المؤتمرات . انت أعجبته فتذكرك ...

الاول : وانت ، ألم تنس كيف كنا نلعب البلياردو ؟

الثاني : في الاجازة ؟ سنة اربع وسبعين على ما اذكر ؟ في مصح مجلس الوزراء ؟

الاول : سنة ست وسبعين .. في سوتشي .. لكن ذاك البلياردو باعوه .. قبضوا مبلغا كبيرا ، شخص من تبيليسي لم يضمن بالمال . ربما يلعب عليه الان بعض عرابي المافيا .

الثاني : (يمر يده على جوخ طاولة البلياردو) وهذا ايضا ليس سيئا . من يدري . ربما كان ينظره المصير نفسه لم على كل ، انت لم تقم بدعوتي من اجل استرجاع الذكريات ، دعنا ندخل الى صلب الموضوع مباشرة ، لا احب اللف والدوران ... اوضح . نحن طبعا لم نجتمع لتتكلّم على الصداقة القديمة ؟!

الاول : ولم لا ؟ انا لا انسى اصدقائي القدماء . الجو خائق بعض الشيء

(يقترب من النافذة ، يريح الستائر ويفتح الدرفتين) .

يتناهى من الشارع لحن حداد .

الثاني : ليس مناسباً .. هناك حزن .. وغدا الدفن .. ونحن انفسنا اعلنا الحداد ، والان هذا ... (يوميء براسه الى البلياردو) .

الاول : اعتدنا . كل سنة ندفن .. واحدا اثر آخر ..

الثاني : قريبا لن يعود الجدار (١) يكفى ... على كل نحن أعدت لنا مقابر أخرى .

الاول : لم كل هذا التجهم !؟

الثاني : كان شخصا طيبا . لا يؤذي احدا . بل كان حساسا حتى ..

الاول : الذين حوله كلهم سفلة ، وبالتالي فهو نفسه ...

الثاني : عبثا تقول هذا . كان يجب ان يعيش بهناء ويفسح المجال للآخرين ، ولك ولي . اليس كذلك ؟

الاول : لا تخف . هنا لن يرصدوك .

الثاني : الشعب في حداد ، ونحن نخرج الكرات ...

الاول : مكان مأمون ... هل تشرب ؟

الثاني : ولكن انت ... (يغش عن الكلمة المناسبة) من مضطهدي ، يعني من خصوم هذا الامر ... سمعت هذا بأذني أكثر من مرة ..

الاول : النبذ الجيد لم أرفضه قط . لكني لا أحب المشروبات القوية ، ترخي البدن كثيرا ، وصباحا تشعر انك لست على مايرام - نقل في الراس والقدمين .

الثاني : من المؤسف انك لست من سيبيريا ! عندنا الامر يختلف .. انا أفضل المشروب الاقوى . الفودكا ، او على الاقل الويسكي ، اذا تونر طبعاً ... هيا نترحم ، كما يقولون ، على هذا الانسان الطيب .

الاول : الآن سنتدبر الامر (يقرع جرسا فيظفر الاخرس) ويسكي ، والنبذ الذي اشر به .

(الاخرس يختفي) .

(١) المقصود جدار الكرملين حيث يوضع الرفات . (المترجم) .

□ البلياردو □

الثاني : هل تبدأ ؟ (يشير برأسه الى البلياردو) جولة واحدة - بسيطة .

أم نباشر رأسا بالجد ؟

الاول : (يخلع جاكيتته ويتناول العصا) لنلعب أولا ونر كيف ستسير الامور . ومن ثم تقرر . أنا متطير : فاذا خسرت سنؤجل حديثنا الجدي الى مرة أخرى .

الثاني : انت دائما تريح . طبيعتك هكذا ...

(يدخل الاخرس ، يضع زجاجتين على الطاولة الصغيرة ، يملأ قدحا بالنبيذ وآخر بالويسكي .

على روحه الائمة) يشرب قدحه دفعة واحدة (ولكن التراب طريا تحته (يتناول العصا) .

الاول : (ينضد الكرات على شكل هرم) بالنسبة اليه الامور الآن كلها سواء ، ولكن بالنسبة اليها (يضع كرة) ... هل تبدأ انت ؟ أم ابدا أنا ؟

الثاني : سيان .

الاول : اذن ابدا أنا (يضرب الهرم) يدي أصبحت ضعيفة ... ثلاث كرات جاهزة دفعة واحدة ... (يقترب من الطاولة الصغيرة يرفع القدح ، ينظر الى النبيذ أمام النور ، ويرشف رشفة) .

(الثاني يدخل كرتين) .

مقدام ... يدك قوية بالفعل . سمعت عنها كثيرا .

الثاني : من التقارير ؟

الاول : عصرنا عصر المعلومات .

□ البلياردو □

الثاني (يقترب من النافذة ويفرد الستائر) هذه الموسيقى ترهق النفس .

الاول : يظل الدم الذي يجري في عروقنا دما شرقيا . نصلي للواتان ، وحتى الدفن لانعرف كيف نقوم به كما ينبغي . لماذا الحداد ثلاثة ايام؟! لن يبكيه احد ، اللهم الا اقرب اقربائه ... شخص هرم ، ومن الطبيعي ان يموت ... ونحن نحاول ان نجعل من هذا مأساة . فاذا به يبدو مهزلة .

الثاني : انت ، كما يبدو ، حقود .

الاول : لا ، بل صاح .

الثاني (مبتسما) اذن لنشرب قدحا آخر . موافق ؟ فلنقل ، نخب الحياة ! .

(يرفعان قدحيهما ويدقان أحدهما بالآخر ، يشرب الثاني قدحه دفعة واحدة ، بينما يرشف الاول قليلا من الخمرة بشفتيه) .

الاول : الآن انا جاهز للمعركة (يقترب من طاولة البلياردو) سأحاول ان ادفع كرتي الى الوسط .

الثاني : كرة صعبة .

الاول : احاول الا اسير الطرق . (يسدد) غدا ستجري الانتخابات . قررروا ان يكون الاجتماع موسعا ، ليس على نطاق ضيق ، بل على نطاق اوسع .

الثاني : ولهذا اطلبوا مني ان ابقى ...

الاول : (يضرب فتسقط الكرة في الجيب) ضربة جيدة .. الاجتماع على نطاق ضيق لا يجدي . لا يستطيعون الاتفاق ... سأجرب الان ان اضرب الى الراوية .

□ البيلاردو □

الثاني : هذه الكرة اسهل ... ما الذي حصل لهم ؟

الاول : تعلموا من الدرس السابق . البلاد ضحكت آثلا . الم تلاحظ ذلك ؟!

الثاني : انتشرت نكات كثيرة ...

الاول : كل واحد يريدنا لنفسه . ولكنهم جميعا تجاوزوا السبعين ويدركون ان لا احد منهم لديه حظ في النجاح . الشعب هذه المرة ان يتقبل .

الثاني : كل ما هنالك ان نكانا جديدة ستنتشر .

الاول : اكيد ... رسائل فظيعة تصل الى اللجنة المركزية والحكومة تقف على شفا الهاوية ... اليس كذلك؟

الثاني : اذا لم يكن اسوأ .

الاول : الان لا يجوز ان نخطئ . في المرة الماضية عينوا خادما في منصب رئيس الوزراء فاصبحوا هم انفسهم خدما ... كفى ! (يضرب ، فتسقط الكرة في الجيب) اصبحنا متعادلين .

الثاني : اهنتك . من المعروف انك لست لاعبا ضعيفا .

الاول : اخطاء ... اخطاء ... السنوات الماضية منسوجة من الاخطاء .

الثاني : ولماذا ظلت صامتا ؟ كنت ترى وتصمت ؟ انت ، على كل حال ، قريب جدا من العرش . نحن في الاطراف ، اما انت فقريب .

الاول : اقرب بقليل فقط ... الهوة واسعة جدا بين موقعي الحالي والقمة . والهوة بالنسبة اليك اوسع - لايمكنك تجاوزها بقفزة واحدة!

الثاني : ارى هذا بوضوح لا يقل عما تراه به ... وانا على كل لست بهذا الوارد .

الاول : ايعقل انك قررت ان تظل هكذا حتى التقاعد ؟ لا يزال بينك وبين التقاعد وقت طويل ... وربما لن يمتد بك العمر اليه .

الثاني : ساحارب بعد ، لدي خبرة العمل في الورشة والمصنع وفي اللجنة التنفيذية لمجلس نواب المحافظة ... بحيث انني في أسوأ الاحوال لن اظل دون عمل . ثم انني احمل شهادة مهندس ، ولن اضيع .

الاول : هذا 'قله' لزملائك في الخدمة! انت مغرور، يا صديقي مغرور، تعتبر انك لانزال في بداية السلم . وتصد الى الاعلى بعناد ، ولن تتوقف .

الثاني : احب العمل واتقنه ، ولا ارجب في اخفاء هذا .

الاول : ولماذا تخفيه ؟! الفروور لدى الرجال - منقبة . هل تعرف متى ادركت هذا ؟ منذ ان كنت طالبا في المعهد . آنذاك حدثت لي قصة .. وقمت في حب فتاة . فتاة حمراء الشعر مقفلة بالخوية . قلت لها راسا، دون مقدمات : تمالي تتصادق . فضحكت وقالت : لا ... انت من الطلاب الوسط .. وفعلنا أنا لم اكن مجتهدا آنذاك .

الثاني : اشك في هذا .

الاول : (مبتسما) خطايا الطفولة .. على العموم قبيل نهاية العام اصبحت من المتفوقين . فاخذت تلك الفتاة تهتم بي ، ولكنني كنت قد فقدت الرغبة في مصادقتها . بدأت امارس كرة القدم .

الثاني : الصداقة مفهوم معقد ... (يلعب) هيا لك كرة . باللاسف .

الاول : سادخلها . لن اراعيك (يدخل الكرة) .

الثاني : الحزم مطلوب في انحية وفي السياسة .

الاول : وهل يمكن فصل احدهما عن الاخرى ، في رأيي حياتنا بحد ذاتها سياسية .

الثاني : حتى ونحن نلعب البيلاردو ؟

الاول : طبعاً .

(تسمع من الشارع موسيقى خداد)

الثاني : الشعب حزين ونحن ندحرج الكرات .

الاول : لقد قلنا في كلمتنا للشعب اننا سنرد على موت الزعيم بالاندفاع في العمل .. سخافة . نرد على الموت بالعمل ... في احد المصحات قررنا : بما اننا نستجم فاننا سنرد على الموت بالاندفاع في الاستجمام ... نعم هكذا ...

الثاني : ومع ذلك يجب ان نذهب الى هناك ، الى منصة التسجيلة ، سيلاحظون غيابنا ، ويمكن ان ... على كل آن الاوان لانهاء الجولة . لننتقل الى الجد - لماذا دعوتني ؟ انت شخص مكار بعض الشيء ، وهذا امر اصبح معروفاً ؛ هادىء ، لانتلفت اليك الانتظار ، لكنك داهية .

الاول : (يخرج من جيب جاكيتته شريط كاسيت ويقترب من آلة التسجيل) الى الجد .. فليكن . الى الجد .. اسمع . هذا الشريط سجل منذ شهر .. في الفيلا .. انت تعرف اية فيلا ! اجتمع هناك ثلاثة اشخاص ليكتبوا الخطاب الذي سيلقى في عيد اكتوبر .. وبعد العشاء استرسلوا في الحديث ...

الثاني : المساعدون ؟

الاول : اقرب الناس اليه ...

الثاني : انت شخص مجازف ! تسجيل حديثهم يا اخ يتطلب جرأة ، مجازف

الاول : هل تخاف ان تسمع ؟

الثاني : لن يحصل خير اذا عرفوا . ومن الذي يرغب في ان يضع راسه على المقصلة .؟

وهؤلاء اناس حازمون - يبطشون راسا . ولا اعرف ...

الاول : الآن لم تعد هناك فرصة للتراجع . اسمع ! ان الشريط كان عندي ، وانا وانت كنا مجتمعين معا ، فحتى لو انكرت انك سمعته لن يصدقوك !

الثاني : مصيدة اذن ...

الاول : انهم يتحدثون فيه عنك ايضا ، وعني . اليس هذا مشيرا للاهتمام .؟

الثاني : (يملأ القدح ويشربه بنهم) هيا .

الاول : (يشغل المسجلة) في البداية الكلام غير مفهوم تماما . على العموم الحديث يدور حول أعضاء المكتب السياسي ، أولئك الذين يقفون هناك منذ مدة طويلة ...

<http://Archivebeta.Sakhrat.com>

أصوات (على الشريط) : - لن يبقى طويلا . ناظم ايقاع القلب لم يعد يساعده . يجب ان نتصرف .

- بالضبط ، كما قلت أنا: حان الوقت لاحالة جماعتك على التقاعد في أقرب فرصة . الجيش واللجنة : قضية جدية . نحن بحاجة اليهما ، والا نزعزع الوضع ...

- والبقية ؟ ... خمسة فقط يجب اخذهم بالحسبان ، فكل واحد منهم يطمح الى شغل المنصب الاول ...

- من اين لهم ؟! هرمون ...!

- لا تقل هذا ، انهم يطمحون ، يتزاحمون على الخلافة ، ويحاولون التقرب ما أمكن من الرئيس .. هؤلاء تجب مراقبتهم لئلا ، لاسمح الله ، يسمى احدا منهم ...!

— لا يمكنه بدوننا ، فهو لم يعد قادرا حتى على القراءة ... يجب ان نوحى له بالاسماء : نرشح الشباب . أنت ، أنا ، هو ...

— هل تضع عينك على منصب رئيس الوزراء ..؟

— لا .. هذا المنصب لك ، أنا — في الجيش ..

— ايه ، ايه ، القسمة فيما بعد ، الآن يجب ان ينشأ فراغ ، ويجري توديع الشيوخ الى التقاعد بالمراسم المعتادة — نجوم على الصدر ، واحتفالات شعبية .

— حالة الرئيس تقلقني ، يزداد ضعفا ساعة بعد ساعة.

الثاني : (يومىء برأسه الى الشريط) ياسلام ! استرسلوا في الحديث ، الاوغاد !

الاول : كن حذرا . انهم يمسكون بأيديهم كل شيء . كل الخيوط . الجهاز كله .

الثاني : كل واحد منهم لا يتساوى قوته ، ويطمح الى القيادة .

الاول : السلطة بأيديهم ، وهذا خطر . تابع الاستماع .

اصوات (على الشريط) البني غبي ! سيفعل كل مايقوله له ..

— اعطه زجاجة وامرأة ، وكفى ...

الثاني : اوغاد !

الاول : هل عرفت رأيهم فيك ؟

الثاني : وانت سعيد بهذا ! .. هؤلاء السفلة بيدي هاتين
(يملأ قده ويغرغه في فمه) لتتابع الاستماع .

الاول : والآن عني أنا .

اصوات (على الشريط) — هذا الشخص لا يعجبني ، يوافق مع الجميع ، داهية ...

— لن ينتطع ، لأنه ضعيف ! زوجته مسيطرة عليه . تحت الحذاء
(يضحك) .

— لا يزال غرا ... في أحد الاوقات كان الرئيس معجبا به .. وهو
الذي قربه .. انه ليس غبيا ، ولكنه سيسير وراءنا ...

— هيا نشرب كأسا أخرى ونفترق . غنا يجب ان ننتهي من كتابة
هذا الهراء . المعجوز ينتظر ...

الاول : (يوقف المسجلة) هذه هي الاحاديث التي تدور أحيانا في
الفيلات الحكومية . البست مثيرة للاهتمام ؟

الثاني : ولماذا لا يذاع هذا التسجيل في الراديو المركزي ، ٤٢
لتسمعه البلاد كلها ، ولتعرف القصة وما فيها ، اي : ايها الشعب الكريم
استمع كيف يقتسمون السلطة التي يمارسونها عليك !!

الاول : الشعب لا دخل له في هذا . هؤلاء الناس الصفار لا علاقة
لهم به .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الثاني : اذن يجب ان يسمع الاعضاء الباقون هذا التسجيل . اعتقد
انهم سينصتون الحساب معهم .. واليوم لا غدا !

الاول : سمعوه ، ولذلك ... اليوم مساء بعد الدفق سيتقرر كل
شيء ..

الثاني : آه ، هذا هو الامر اذن ! كان ينبغي عليك أن تقول لي هذا ،
اي انك تريد أن تحذرنى ، وانك مكلف بابلاغي ! بينما انت رحت تحيط
القضية بهالة من السرية : البلياردو ، والويسكي ، والصدافة القديمة ..
انا انسان صريح : هؤلاء السفلة بيدي هاتين سأحطهم .. لن ابقى احدا
منهم يتنفس الهواء .

الاول : اذن اتفقنا ... دعنا مع ذلك نكمل الجولة ! .

□ البيلاردو □

الثاني : قلبي غير مطمئن . يجب ان نذهب الى هناك ... (يتناهى من الشارع لحن حداد) .

الاول : الرئيس لم يعد . بحاجة الى مراسم شرف ، لقد حصل في حياته على كل ما كان يريده . سترته من كثرة الاوسمة أصبحت ثقيلة الى درجة انه لم يعد قادرا على حملها .

الثاني : مع انه كان في البداية هادئا ، كان متواضعا . اذكر كيف كان في تلك السنوات .

الاول : ليس كل واحد قادرا على تحمل عبء المجد والشهرة . لا اعرف سوى واحد بمقدوره ذلك .

الثاني : لعله انت ؟

الاول : انه سقراط . اذا لم تكن قصته اسطورة ... اضرب الكرة جاهرة تماما . الدين يحلو بوفائه .

الثاني : (يتناول العصا) سادخلها طبعاً . أنا أيضا أحب الكرات الجاهزة .. آه ، يا لهم من أوباش هذا ما يستحقونه ... من الظاهر يبدون مثقفين ، دمثين ! أنا لم ألق قط بهؤلاء الفلاسفة ، علماء السياسة ، الخبراء بالشؤون الاميركية .. يعكرون الماء ويصطادون السمك بأنفسهم . ويحرصون دائما على الحفش والسلمون ، يا لهم من أوباش ! ..

الاول : القضية ليست فيهم وحدهم . فهم مجرد صور .

الثاني : صور لمن ؟

الاول : لما يحدث ،

الثاني : أنا راض ، الوضع الوجود حاليا يناسبني تماما .

الاول : أنت تحسد على مسيرتك في ارتقاء المناصب ، في الثلاثين أصبحت مسؤول المكتب الايديولوجي ، وفي الخامسة والثلاثين سكرتيرا ، وفي الاربعين السكرتير الاول لاحدى اكبر اللجان المنطقية في الحزب . سرعة فضائية حقا .

الثاني : اشتغلت بضمير ، هذا هو كل شيء .

الاول : وهل تراني ادينك ؟ ابدا .. فقط اقول انك تحسد على هذا . وعلى كل لا تنس المساعدة ، كان هناك من يرعاك ...

الثاني : اذكر هذا . واذكرك ، واعرف انك كنت تدعمني . ولولا هذا لما جئت الى هنا ... في مثل هذا اليوم يجب ان يكون كل منا على مرأى من الجميع ، انا انا ، فكما ترى ، لبيك من اول دعوة ...

الاول : اقدر هذا .

الثاني : اذن قل لهم : اني معهم ! اما هؤلاء السفلة ، اشباه المثقفين ، فيبدي هاتين ... انا من البروليتاريا ، واستطيع ان افعل هذا . فليشقوا بي ، وليظلوا على هذا في المستقبل ، كما كانوا في الماضي ، الا نسرع ؟

الاول : يجب مع ذلك ان ننهي الجولة ... كيف زوجتك واولادك ؟

الثاني : البنت تزوجت ، تريد ان تستقل بحياتها ، تتلف لترك البيت .

الاول : سنساعد ، في الشهر القادم سنسلم بناية جديدة ، التصميم فنلندي على ما اعتقد ، شقق على اعلى مستوى . سنساعد .

الثاني : اعتادت على الرحابة ، نشأت في السهوب على كل حال .

الاول : آه ، ايها الابناء ، ايها الابناء ! نحن نحمل العبء كله على كاهلنا ، وهم يريدون كل شيء جاهزا ، ودائما على اعلى مستوى !

الثاني : وفي سبيل من اذن كنا تكافح ؟! في سبيل اولادنا طبعاً . نحن لم نعد بحاجة الى شيء ...

الاول : ولماذا تلقي انفسنا ؟ سنحارب بعد ! ابنتي ايضا لديها طموحاتها . انها تنهي الآن دراستها الجامعية ، وتطلب ان تسافر بعد

□ البلياردو □

ذلك الى الخارج للتدريب ، في كمبردج أو اكسفورد ، ولن أستطيع طبعاً رفض طلبها ...

الثاني : اسرتك كلها مثقفة . أنت دافعت عن اطروحة الترشيح للدكتوراه في الوقت المناسب ، على ما اظن عندما كنت أنا أقود اللجنة المنطقية ؟ وما أنت الآن دكتور . كلمة رنانة . أنا لم افطن لهذا الامر ، وظللت طوال الوقت أركض وراء المعلن وخطط الحبوب العلم كان عندي ضعيفا بعض الشيء ، أكاديميان فقط ، «الانثان متفيان ، منشقان ، على العموم ، حاولت مرة أن أزور احدهما لأتحدث معه وديا ، ولكنه اطلق الباب في وجهي : أي لا تريد لقاءك ولن أقدم على هذا ، لم يعد لي يده : مثقف دعي ...

الاول : هذا الصنف من الناس يجب أن نحسب حسابيه . الافضل ان تعاملهم بالجزرة لا بالعصا ، مما يؤسف له ان رئيسنا الراحل لم يكن يدرك هذا . او بالاحرى ليس هو بل انصاره ... كانوا يحصلون ذوي المواهب ، لذلك كانوا يحاولون اذلالهم . مع أنه يكفي ان تلاحظهم لا اكثر .. كنت قرأت كتيباً عن ميرخولد ، مذكرات مشيرة للاهتمام . في احدى الامسيات بعد العرض الاول لاحدى مسرحياته صفق له الجمهور وحياه ، بحرارة واخرجه من الصالة محمولاً على الاكف .. وفي الصباح نشرت احدى الصحف تعليقاً على الحفلة . فأمر العم « جو » بمهاجمة المسرحية .. وما ان حلت الساعة الثانية عشرة ظهراً حتى انعقد الاجتماع ، واذا بأولئك الذين كانوا يصفقون في تلك الامسية لميرخولد بهاجمونه ويسعون لتهميره .

الثاني : كلهم ماجورون ! تفو ! هه ، مرة أخرى كرة جاهزة .. سأضربها .. (يدخل الكرة) . الآن تعادلنا ، أربع مقابل أربع . معنى ذلك انني ما زلت قادراً على منازلتك ندا لندا .

الاول : لم لعب منذ مدة طويلة ، البلياردو يحتاج الى خبرة ...
اذن ندا لنند ؟ في هذه الحالة اقترح اللعبة التالية ... هل لك في كأس
أخرى ؟ (يشربان) أوه كيف سعدت الى الراس ! لم أعد معتادا ...
اذن اقترح اللعبة التالية : من يربح هذه الجولة ، يكن المباديء ...

الثاني : لم افهم .

الاول : مساء ستجري الانتخابات ، اتوقع ان يكون الصراع عنيفا .
ولن يتم الاتفاق في المرحلة الاولى . هذه المجموعة (يضع راحة كفه على
صدره) ستحاول ترشيح رجلها .. انت تعرف من ... وسيكون الجواب :
انه مريض ، ويشبهه انه مريض بسرطان الرئة ، وهو على كل حال لن
يعيش طويلا ، شهرين أو ثلاثة .. وللأسف هذه هي الحقيقة فعلا ،
فلم انتخابه اذن ؟ والآخرون لا يطعمون حتى الآن في اشغال المنصب
الاول .. وهكذا ينشأ مازق .. وهنا سيجري اقتراح مرشح آخر ،
من الجيش أو من وزارة الخارجية .. ولكن الأعمار هناك ايضا قد
تجاوزت الحدود .. ومرة أخرى يجري سؤال الأطباء ، وتأتي قائمة
كاملة : تصلب الشرايين ، عدم انتظام القلب ، نقص تروية .. وبشكل
عام مازق مستحكم ... وهنا بالذات ينبغي على احدها ، أنا أو انت ،
ان يرشح نفسه ...

الثاني : انا لا اجد مسوغا لترشيح نفسي .

الاول : لا تتعجل ! انا اقترحك ...

الثاني : عشا ، لن أنجح ، لن يدعموني ، أنا لست من جماعتهم ،
لامن هؤلاء ولا من أولئك .

الاول : وأنا أيضا ، ولذلك فلاحتمال وارد ، لان مثل هذا الحل
يرضي الطرفين . وهم سيمولون على نفوذهم ، وبعدئذ .. بعد الانتخاب ..

□ البيساردو □

الثاني : اللعبة مغرية ، ولكنني لن أنجح .. (يفكر) او ، يمكن ؟
ولكن .. لا .

الاول : الاحتمال وارد ، ولكنه ضعيف بالطبع . فشهرتك بين الجماهير لا تزال محدودة ، وهذه حجة وجيهة .

الثاني : داهية ! كنت انظر فلا اراك الا مسافرا في طول البلاد وعرضها تلقي الخطب في المصانع والمعاهد ، ووصلت حتى الى المزارع .
قرأت عن هذا في الصحف ...

الاول : يجب استشارة الشعب ، ولذلك كنت اسافر .

الثاني : داهية ... يعني اما ان ترشحني اوا رشحك ... داهية !
انك تعرف حق المعرفة انني لن أنجح .. اذن يجب علي أن ارشحك انت .

الاول : هذا هو الحل الثاني ... طبعا اذا فزت انا بهذه الجولة (يدخل كرة) خمس مقابل اربع .. حظي بـ ٥٠٠ .

الثاني : (يدخل كرة) ضربة ليست سيئة ، صحيح ؟ الحظوظ تساوت !

الاول : هل كنت تخدعني ؟ كنت تتمرن في المدة الاخيرة ؟

الثاني : كل احد . في القبلا توجد طاولة مثل هذه . لعبة تهديء الاعصاب ، كنت اتسلى . اذن حظوظك هي الارجح ؟

الاول : لن اخفي عنك : نعم ، ثم ان عندك نقيصة اخرى : انك اصفر الجميع سنا .

الثاني : اصفر منك بتسعة اشهر فقط .

الاول : هذا غير مهم : بيوم واحد او بسنة ، على العموم سيقولون ان الخبرة قليلة .

الثاني : علي الارجح ، ولكن اجبني الآن : لماذا علي أن ارشحك ؟
فنحن لسنا صديقين ، ولا صاحبين ...

الاول : وهذا هو الجيد في الامر لن يثير الشبهات ، يعني : انت موضوعي .

الثاني : وما هي حاجتي الى ذلك ؟

الاول : من أجل الفوز ، لايد من اللعب . هل يناسبك وضعك الحالي ؟ أم أنك تسعى للعيش بهدوء حتى التقاعد ؟

الثاني : اكمل .. اشرح فكرتك .

الاول : بعد ستة اشهر سيعقد المؤتمر . وستكون مداخلتك فيه عنيفة وعاطفية . على العموم بالاسلوب الذي تتقنه . تدبر الماضي ، والجمود في الاقتصاد وفي الحياة الاجتماعية والحرب . فوراً ستسمو فوق الجميع ...

الثاني : وفوقك ؟

الاول : وفوقتي اذا كنت ساستمر في الخط السابق !

الثاني : وبعد ذلك ؟ <http://Archivebeta.Sakhri>

الاول : أنا لست عراف ديلفي .

الثاني : ما معنى هذا ؟ تعرف انني لم اتعلم في الجامعات ...

الاول : من الصعب القول ماذا سيحدث في المستقبل . ما اقترحه ببساطة هو الخروج من المستنقع ، وانتشال الآخرين منه . هذه هي فرصتنا الوحيدة ، واذا لم ننتهزها ساءت الامور اكثر . الجديد سيحاول ان يتخلص من الشهود ، واين سنجد أنفسنا عندئذ ؟ لا الرب ولا الشيطان يمكنهما ان يقولوا لنا . من الغباء الا ننتهز هذه الفرصة .

الثاني : (يعود الى طاولة البلياردو) لتتابع اللعب ! سأحاول من الجانبين الى الجيب الاوسط ... اذا لم انجح سأوافق (يضرب الكرة ويخفق في اوصولها الى الجيب) أو من بالنظر رغم كل شيء ! أنا موافق .

□ البلياردو □

سأرشحك . هذا مشير للاهتمام حتى ... لاسيما انني على الاقل لن
أخسر شيئا .

الاول : شكرا ، كنت واقفا من انك ستنظر الى اقتراحي بتعقل .

الثاني : حان وقت الذهاب . يمكن ان يلاحظوا غيابنا .

الاول : ربما ... ولكن الا تكمل اللعبة ؟

الثاني : دعنا منها ! انت ربحت الجولة الاولى ... انا سأذهب
اولا . (يظهر الآخرس عند الباب ويرافق الثاني لتوديعه) .

الاول : مع السلامة (يتابع اللعب) .

يظهر الآخرس عند الباب ، يقترب من طاولة البلياردو . يشد اليه
المصباح ويخرج من هناك شريط تسجيل يناوله للاول .

— سلام — ARCHIVE

الجولة الثانية :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الآخرس يجلس قبالة التلفزيون . يدخل . يشاهد « نشرة الاخبار »
يرن الهاتف . يرفع الآخرس السماعة ويصفي ، ثم يشعل النور ، ويزيح
الستائر ، ويفتح النوافذ . تسمع ضجة الشارع .

يخرج الآخرس ، تنناهي اصوات تهتف « عاشت الحرية » « يسقط
ح. ش. س. » « نريد محاكمة ستالين ! » « هيه ، ايها الراديكاليون ،
اخرجوا الى المعركة الاولى والاخيرة » « عاشت الفوضوية ! » .

يعود الآخرس حاملا باحتراس قارورة صغيرة . يشمها مرة أخرى
ويضعها على الطاولة الصغيرة ، ثم يجذب المصباح اليه ويضع شريطا في
المسجلة . ويتفقد الكرات ، ويدهن المعصي بالطباشير . يدخل الاول بخطى
ثابتة ، يحيي الآخرس باشارة من يده ويقترب من النافذة ، تلو صفارات
سيارات الشرطة وتطفئ على الهاتفات . في التلفزيون يعرضون صورة
الاول ويسمع صوته .

الصوت : اننا نبدا طريقا شاقا ، نعم ، نعم ، مرحلة شاقة جدا من حياتنا علينا ان نعيشها . ولكننا ، ايها الرفاق ، ثوريون ! واية ثورة لا تتطلب منا تضحيات ! انني اتق بكم ياجنود الثورة !

الاول : (بصوت خافت وهو مستغرق في التفكير) حماسي بعض الشيء .. لا يجب رفع الصوت .. بهدوء اكثر .. لو كان الصوت اخفض قليلا لكان رد الفعل افضل .

الصوت : الآن بعض الكلمات عن الوضع الحالي ..

الاول : رسمي اكثر من اللازم .. غير معبر .

الصوت : .. كما تعرفون ، لقد بدأنا اعادة بناء عميقة للمجتمع كله . وورثنا تركة ثقيلة : الاقتصاد منهارة ، وتآثر التنمية هبطت بشدة ، الصعيد الاجتماعي مهمل ..

الاول : الطرح يجب ان يكون أبسط واقرّب الى الفهم .

الصوت : الخطة لا تنفذ ، عدد المشاريع غير المنجزة يزداد ، ما يسمى « مشاريع المدى الطويل » .

الاول : يا الهي .. مثل اسلوب سلفي ... كليشيهات ، كليشيهات ! (يتناول زجاجة ويسكي ، يملأ قدحا ويشرب) يجب ان اغير المساعد ، كهل ومبتذل ... يلزمني شخص أصغر سنا .

الصوت : اذا لم نفهمك نحن وانتم في العمل بشكل ملموس ، اذا اغرقنا تلك العمليات التي بدأت عندنا بالكلام ، اذا ضيعناها بالاجتماعات الفارغة ، فان اعادة البناء عندنا لن تنطلق ايها الرفاق ؟

الاول : لا بأس (للأخرس) هل احضرتها ؟

(الأخرس يشير الى القارورة) .

(يتشقق) رائحة اللوز السحرية .. (للأخرس) اشكرك .

□ البيليساردو □

(يفتح خزانة صغيرة فيها أدوية ويضع القارورة فيها) .

الصوت : والآن أيها الرفاق يجب أن اشاطركم مصابا اليم . انها مأساتي الشخصية ، ولكنني لا أستطيع أن اصمت عنها ، لأن القضية ليست في أنا ولا في مشاعري ولا في الألم الذي أعانيه ، بل هي أكبر من ذلك بكثير ، انها قضية الثقة بالاصدقاء ، وبكل من حمل على كاهله عبء زمننا الثقيل ...

الاول : لا بأس ، بصراحة واخلص ، لا بأس .

(يدخل الثاني ، يتوقف عند الباب وينظر الى الشاشة دون ان يلاحظه الاول أو الاخرس) .

الصوت : اسمحوا لي ان اقرأ مقطعاً من رسالة موجهة لنا جميعاً ، على الرغم من أنها معنونة لي . يقول كاتبها .
(يظهر على الشاشة وجه الثاني مكبرا) .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

« لقد سعدت الى قمة السلطة ، وعن طريق الدسائس والسطارة تحصل على ما تريد : تنحي الذين لا ترضى عنهم والذين لا يوافقونك ، لقد تحولت الى زعيم لا يابيه بآراء الآخرين ، ومعنى ذلك أنك غدا ستصبح ديكتاتورا ، أنت أفسدت مجتمعنا ، دفعت به الى مستنقع وحول ، وبالتالي سيتطلب الامر غدا استخدام الرشاشات لحفظ النظام ... هنا اتوقف عن القراءة لان الحديث بعد هذا يدور حول زوجتي ، واعتبر ان من غير اللائق التلغف به من فوق هذا المنبر » .

(يظهر على الشاشة اشخاص مختلفون ، وترتفع هتافات تقول « ياللعارا » فليصعد الى المنبر ليوضح موقفه « هذه اهانة ») .

وانا ايضا هذا رأيي ايها الرفاق ، ليمبر بنفسه عن كل آرائه بصراحة وصدق ، كما هو متبع عندنا الآن ..

□ البيساردو □

الاول : عاطفي ...

الثاني : (بحدّة) وغد !

الاول : (ملاحظا الثاني) لماذا انت عاطفي الى هذه الدرجة ؟
يجب ان تكون أهذا ايها الصديق ، أهذا .

(الاخرس يتراجع نحو الباب ويتوارى خلفه) .

الثاني : جيد لقد ذهب . الآن استطيع ان اقول لك كل شيء ...
هل تفهم ؟ كل شيء ! ..

الاول : في اثناء دراستي الجامعية تدرّبت على الملاكمة .

الثاني : (مشيراً برأسه الى الشائثة) هل عرض هذا الشريط في
التلفزيون ؟

الاول : لم يعرض بعد ... لا يزال شريط فيديو ... وعلينا ان
نقرر معا : هل نعرضه في التلفزيون أم لا . ولذلك استدعيتك .

الثاني : منتهى الكليّة !
<http://Archivebeta.Sakhr.com>

الاول : او منتهى التعقل .. لننظر ماذا بعد ؟

الثاني : انت تعرف تماما ماذا بعد !

الاول : يجب ان ننظر من جانب ، في غمرة المعركة لا تستطيع دائما
ان تقوم الاحداث بشكل صحيح . التفاصيل يمكن ان تحجب الشيء
الرئيسي . وفي السياسة يجب ان تكون صاحبا . هل تشرب ؟

الثاني : (بفتور) صب .

الاول : (يشغل الفيديو) لننظر ماذا سيحدث بعد .

الثاني : سادية .

الاول : لا ، بل اريد التحديد : مظلوم أم مضحك ، الشعب يدافع
عن المظلومين ، ويسخر من المهرجين ، وليس من السهل دائما تمييز الحد .

الثاني : كم اتمنى ان انهال عليك ضربا .

الاول : مرة ثانية لا انصحك بهذا ... (يتخذ وضع من يتهيبا للملاكمة) أم نجرب ؟

كما في الطفولة ؟ أنا نشأت بين الزعران ، كنا كل يوم ننشاجر : أما بسبب الحمام ، وإما بسبب البنات ، في البداية كانوا يضربوني ، ولكن بعد ذلك - بعد أن تدربت على الملاكمة - بدأوا يخافون ... على كل لاتزال أمامك فرصة . (يومئ براسه الى البلياردو) وراء هذه الطاولة القوى متكافئة ، اعرف أنك في الاشهر الاخيرة كنت تتمرن .

صوت الثاني : (واضح على الشاشة انه في حيرة) كل شيء كان مفاجئا بالنسبة لي .. رسالة خاصة .. ثم الآن ...

صوت الاول : كل لحظة في حياتنا ملك للناس الذين تكذب من اجلهم !

صوت الثاني : مادام الامر هكذا فاني سأقول كل شيء ! كل شيء ! نعم أنا ارى ان جوا غير طبيعي ينشأ في اوساط قيادتنا : سلطة أكبر من هائلة تتركز في يدي رجل واحد . وهذه خطوة نحو الماضي ، نحو تلك الديكتاتورية التي كانت عندنا منذ عهد قريب والتي لاتزال تتطلب عناية تامة ...

أنا ارى ان من الضروري الحد من سلطة الرجل الواحد ، ولكنني لا ازال اصطدم اكثر واكثر بظاهرة « الزعاموية » ...

الاول : مصطلح لابأس به . مناسب ... حتى الآن كل شيء على مايرام ، تابع ...

صوت الثاني (بنبرة حماسية) نحن لم نبدا الثورة لكي يصبح احدها زعيما من جديد ! لا ، ان نضالنا وحياتنا ملك للشعب ، ولذلك علينا ان ننظر الى كل من يسير في الطليعة عبر عدسة مكبرة ، لا ينبغي ان نمطرهم

□ البيلياردو □

بالاوسمة والمزايا ، بل علينا ان نجبرهم على العمل اكثر من الآخرين
بمرات - وفي هذا تتجلى الميزة الوحيدة للسائرين في المقدمة ! ولهذا فان
محاسبة كل واحد منهم يجب ان تتم دون اي رحمة ! انا انتهيت ..

الاول : (يوقف الفيديو) انهم لم يفهموا (صفيرو هتافات : « يسقط »
« باللعار ! ») .

الثاني : بونا ايضا ، ماحاجتك الى هذا ؟! لست انا الخائن ، بل
انت ! انت ! لو لم اكن انا موجودا اين كان يمكن ان نفتش عنك ؟ ثلاثة
اصوات فقط قررت مصيرك - ثلاثة ، واحدها صوتي انا !

وهكذا تجازيني الآن على الخير وعلى الاخلاص ؟! هكذا ؟! ما الذي
تضمره ؟.. اعترف ان اشياء كثيرة قد انجزت بشكل صحيح وبمهارة ،
اقصد ازاحتك للشيوخ - كلهم .. في وقت واحد وببناء على رغبتهم
الخاصة تقاعدوا ، لم يستطع احد منهم الرفض ... لا ... هناك واحد
استطاع ، ولكنه طوال حياته كان مجنوناً ، اما الآخرون فابتعدوا بارادتهم .

الاول : كانوا ياملون بمعاشات عالية ، وجرايات خاصة وفيلات
خاصة ، وهم ، بالمناسبة ، حصلوا عليها ..

الثاني : تدفع الحساب كاملاً ، والآن ، برايك ، حان دوري ، اليس
كذلك ؟ ولكنك بحاجة الي ! احقا انك لا تدرك ان الشباب اتون ، وهؤلاء
اسنانهم حادة ، وهمهم عالية ، وسيلتهمونك التهاما ... فلماذا تعمد
الى ضرب انصارك ؟ لماذا ؟!

الاول : (بهندوء) هل نلعب جولة ؟

الثاني : دائما هكذا ... ولا اعرف ماذا يدور في راسك ، داهية !
لماذا انت بحاجة الى حياتي ؟ لماذا ؟

□ البلياردو □

الاول : هل تعرف بم أحلم ؟ بالهدوء ... انذكر سلفنا . كان ، على العموم ، انسانا طيبا . طاعنا في السن ، واصيب مرتين بالسكتة الدماغية ..

ألم يكن عليه ان يتعد ويذهب ليتسلى مع أولاد احفاده ويعيش في هدوء . ماذا كان يريد أكثر ؟! ولكن لا - هذا قليل : كان يريد المجد والوسمة والتعظيم ... هيا نبدا الجولة ، امل ان تفوز أنت ...

الثاني : (عابسا) الآن . لقد اضطربت . احس بوخزة في القلب . الا يوجد هنا فاليدول أو شيء مشابه ؟ (نقاط) ...

الاول : (مقتربا من الصيدلية الصغيرة) هنا يوجد كل شيء ، هذه القارورة تحتوي على نقاط مهدئة ... هل يكفي خمس عشرة ؟ لكن اياك ان تخطئها . القارورة التي لها رائحة اللوز : خمس نقاط منها - وينتهي كل شيء ! اترى هذه الحياة : خمس عشرة نقطة عبقها ، وخمس - تنهيه .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الثاني : سأصيب بنفسي (يتشمم احدى القوارير ، ثم قارورة اخرى) فعلا رائحة اللوز ... لم هذه القارورة هنا ؟

الاول : الروائح كالناس لابد من أن تكون مختلفة ، ولا يجوز ان نخطئ فيها .

الثاني : في هذه الحالة انا تحسنت .. هل نبدا (يومئ برأسه الى البلياردو) ماهو ثمن الجولة اليوم؟ المرة الماضية انت فزت، للأسف ..

الاول : سأضرب ... (يلعب) الثمن ؟ لنلعب لمجرد التسلية ، لماذا ينبغي بالضرورة ان نراهن على شيء ما ؟

الثاني : يبدو لي انك لا تستطيع الا هكذا .

الاول : (مستغربا) حقا ؟ في هذه الحالة دمننا نتفق على انه اذا ربحنا انت تبقى الشريط (يومى الى الفيديو) لنا نحن ، أي حلقة ضيقة من المطالعين : اما اذا خسرت ، فانه سيعرض على الجمهور .
الثاني : ماذا ، هل جنت ؟!

الاول : لماذا ؟ من المعروف ان الناس يشتمون بما يجري « فوق »
أليس كذلك ؟ ألم تكن انت نفسك تكرر هذا عدة مرات في النهار ...
أي بعبارة أخرى : العلية التامة والشاملة .
الثاني : غباء .

الاول : (يومى برأسه الى الكرات) دورك ... يمكنك ان تصيب كرتين جاهزتين دفعة واحدة .. غباء ؟! ولكن انت بالذات لا تعترف بالسيارة الخاصة ، وتذهب الى العمل بالباس . عفوا ، ليس كل يوم ، بل فعلت هذا مرتين فقط ... بينما يظن الناس انك تفعل هذا كل يوم ، وزوجتك تذهب لتتسوق حاملة « الشبكة » مع انها لم تفعل هذا سوى مرتين ايضا ، لا ، عفوا ، ثلاث مرات ...
في حين ان السيارة الخاصة تقوم تحت جناح الظلام بنقل المواد التموينية من المستودع الخاص .. لكن الناس لا ينبغي لهم ان يعرفوا هذا : ما الداعي لازعاجهم ؟

الثاني : (يدخل كرتين) وعن هذا ايضا قدموا لك تقريروا ...
كسب الشعبية له ثمنه ، أترى كم انا صريح معك ... كسب الشعبية ...
الاول : (ضاحكا) الا يبدو لك ان ما يجري بيننا يشبه ما يجري في ... المطابخ المشتركة !

الثاني : (بحدة) لا اعرف ، لم اعش في ابنية جماعية .
الاول : انا عشت في صباي . وفي شقق مشتركة ايضا .

□ البلياردو □

الثاني : (منفجرا) ألم تسأم من التهريج ؟ هذا نوع من الجزويتية !
قل ماذا تريد مني ؟ لماذا تمثل هذه الكوميديا ؟ إن في الاجتماع أو الآن !
(يرمي عصا البلياردو بغضب) .

الاول : ستكرها ، خسارة ، أعصابك تنهار ...

الثاني : جزويتي ! (يملأ كأسا كاملة بالويسكي ويشربها دفعة
واحدة) .

الاول : يجب ان تقلع عن هذه العادة (يومئ براسه الى الكأس)
انك تسيء الاستعمال ، وهذا سيء ، حتى في اللحظات الحاسمة لا تستطيع
ضبط نفسك .

الثاني : هذا شأني ، الآن لم يبق لي الا هذا .

الاول : لقد قلت هذا اكثر من مرة ، وكل مرة كنت تريح (يومئ
الى الطاولة) مرة اخرى كرة جا هرة ... محظوظ .

الثاني : فلنذهب الى *salon* (يضبط اعضاءه) هل ستجيبني أم لا ؟

الاول : (بهدوء) طبعاً سأجيبك . لهذا دعوتك الى هنا .

الثاني : (مستعيداً هدوءه) في البداية السوط ، وبعد ذلك الجزرة .

الاول : (مبثما) أو على الاصح : فرق تسد (يومئ الى البلياردو)
الجولة لم تنته ، دورك .

الثاني : احيانا احتار ، لا أعرف ما الذي ستخترعه غدا . من
الصعب جدا انتنبؤ ، بسلوكك وتوقع تصرفاتك ، مثل الزئبق : لا تستطيع
ان تحزر بأي اتجاه سيسيل .

الاول : اللعب بثقة اكبر . فعلى كل ضربة يتوقف الكثير .. بالمناسبة
اطلعت على التقرير الطبي . أنت لم تصب بنوبة قلبية كما تزعم ، بل كنت
في حالة سكر شديد لا اكثر . اليس كذلك ؟

الثاني (بفتور) كذلك او ليس كذلك - اي أهمية لهذا؟! كما تقول لهم أنت يكتبون !!

الاول : الحقيقة غالية علي .

الثاني : نعم ، شربت قليلا . أنتظن انني لم اكن خائفا ؟ طبعاً أنت يسهل عليك الحكم ، فقد كنت تقف جانبا ، مع المشاهدين . أليس مخيفا أن تصعد على المنبر وتقول للجميع ان العقدين المنصرمين قد ذهباً هباء ، واننا لم نعش كما كان ينبغي . واعتقد أنك نفسك قد خفت ، فقدمتني أنا الى خط النار .

الاول : جعلت منك بطلا ... البلاد كلها اخذت تتحدث عنك بصفتك جريئاً وحازماً .

الثاني : اقول لك بصدق انني حتى الآن لم أستطع ان افهم ، بالرغم من مرور وقت طويل ، لم أكلفتني هذه المهمة آنذاك .
الاول : (مبتسماً) ... رجوتك ...
<http://Archivebeta.sakhrif.com>

الثاني : نعم ، رجوتني ، ولا اكتمك : كنت اعتقد أنك تدافعني الى خط النار . ترميني امامهم ليمزقوني . وانك قد جيت ...

الاول : لم يكن باستطاعتي . امر سيء ان تلقي بالمسؤولية عن كل شيء على سلفك عندما تصبح أنت على رأس السلطة .
تصرف لا أخلاقي .

الثاني : اعتقد أنك على حق . ولكنني آنذاك لم اكن أدرك هذا و .. خفت ... ولذلك شربت كأساً لاستجمع شجاعتي .

الاول : (ضاحكاً) ابلغوني أنك لا تستطيع ان تتحرك ، وانك مستلق . فهمت رأساً أنك جيت . الاطباء قالوا : دعوه يتم نصف ساعة وبعد ذلك سيكون بمقدوره ان ينهض ويخطب ايضاً .

واضطربنا الى تمديد الاستراحة ... وها أنت ترى كيف أتت النتيجة ممتازة ، تجاوزت خمس درجات بقفزة واحدة ، وصلت مباشرة الى موقع اللاعب الحر . كسبت الشهرة والشعبية وحب الجميع . ثمن لا بأس به للدعم ، اليس كذلك ؟

الثاني : ولكن لم وضعتني على خط النار اليوم ؟ لماذا؟

الاول : بدأت تشوش علي . مرتين تنقلت بالباص،زوجتك تتسوق بنفسها ، تقف في الدور ...

الثاني : وماذا في ذلك ؟

الاول : لن تستطيع ان تخدعني ! هل تعتقد حقا انني لا افهمك ؟ تريد الصدق ؟

الثاني : من فضلك ... وان يكن هذا ليس من طبعك ...

الاول : انا لا اتحكم . انت قائد سيء . او بتعبير أدق : سيء جدا . لاتفهم الناس ، تشتمرك انك اعلو منهم ، ليس بمقدورك الا اصدار الاوامر ، ثم انك لاتقوم تصرفاتك بنظرة ناقدة ...

تعطي الكثير من الوعود ولا تنفذ منها شيئا ... تشور حولك ضجة قوية لانك تظهر بمظهر الديمقراطي ... اظن ان سلوكك وهذه الرسالة السخيفة التي وجهتها إلي - ليسا الا محاولة لتفادي الفشل . وهو واضح للكثيرين ، ولكن حدسك لم يخنك - يجب اتهام الآخرين ، وأنا في المقدمة .

وعندئذ ذنبك يتحملة غيرك . فكرة لا بأس بها ، لكنها سطحية ...

الثاني : هذا غير صحيح !

الاول : أنت الآن لست في اجتماع جماهيري ، فلماذا تحاول ان تتكلم ؟!

انا لا اقول ان الفكرة سيئة - بالعكس ، خطوة لابأس بها سياسيا ، بل لابأس بها على الاطلاق ، ولكنها بالنسبة لي ليست مفيدة ، ولذلك فقد رددت بضربة .

الثاني : ضربه محالعه لاصول اللعبة:

الاول : ضربة وقائية ، الاوهام خطرة . والغرور ايضا . افهم سبب استيائك : لابد أنك ناقشت الامر مع زوجتك اكثر من مرة ، وربما قالت لك : لقد وصل هو الى هناك ، وانت كان بإمكانك .. لا .. لم يكن بإمكانك يا عزيزي ! لم يكن بإمكانك ! انك كنت تحتقر الشيوخ ، وهؤلاء كانوا اقوياء . لم يكن بالإمكان التغلب عليهم بالمجابهة المباشرة ، بل كان يجب اسقاطهم على مراحل - واحدا إثر آخر ، دون تعجل ، بتأليب بعضهم على بعض . وهذا عمل دقيق وضروري ، ولكن ليس هناك طريقة اخرى ، لو توليته أنت لاحتزقت رأسا .. هل ترى كم انا صريح معك ، لانني كنت اعتبرك صديقا،

<http://Archivebeta.Sakhr>

الثاني : كنت ؟

الاول : كل شيء يتوقف على الجولة . اربح ، الضربة لك ، اياك ان تخطئ .

الثاني : (يدخل الكرة) تمام !

الاول : فرصك تتزايد ، تابع .

الثاني : اللعب وكاني مغمض العينين ، كالغار مع القط ، ومع قط كهل ومحنك .

الاول : أشكرك على هذا الاطراء ! وبالمناسبة انا لا اطبق القطةط ، افضل الكلاب ، كلاب الصيد ...

الثاني : سمعنا بهذا ، سمعنا ... (بتهمكم) يقولون انك كنت تخرج الى الصيد مع كل واحد من « السابقين » . تسايده ، وتتملقه وتسليه .. لم تترك واحدا من الشيوخ الا وخرجت معه ، وكنت تحبهم جميعا ...
الاول : وماذا يقولون ايضا ؟

الثاني : اشياء كثيرة . من النكات سمعت حتى الان حوالى العشرين .

الاول : الا تحكيها لي ؟ ... على كل ذاكرتك كانت دائما ضعيفة ، النكات دليل الشعبية ، وعدم وجودها يدل على ان السياسي لا يثير اهتمام الشعب . هذا هو الامر يا عزيزي .. عن الشيوخ والصيد ...

موضوع طريف . اقول لك اكثر : من قبل لم اكن اطيع الصيد بتاتا ، وعندما كان احد والذي يدبج دجاجة ، كان يغمى علي ...

ولكن فيما بعد اضطرت الى ان اتغلب على نفسي ، فاصبحت احب الصيد واجينه التسديد واسمئيل الصيادين البقرة . وكيف يمكن غير ذلك اذا كان رؤساؤنا وزعمائنا السابقون مولعين بهذه الهواية ؟ وفي منطقتي بقعة من افضل البقاع للصيد ؟ كنت اسليهم ، واصطاد معهم ، واحيانا اتملقهم ، فقد نشأت لديهم حاجة فيزيولوجية الى التملق ... وفي الوقت نفسه كنت اركز انتباهي لادرس كل واحد منهم ، واعرف نقاط ضعفه ، ولذلك تراهم تركوا مناصبهم هكذا : بالاجماع وبدون تدمير ولاحظ انهم لم يتنحوا بعد صراع ، بل بسرور تقريبا ، وكانهم يقولون اننا قد ازجنا عبئا عن كاهلهم ... إذعال الشيوخ - إثم ... اما الصيد فقد تركته ... لم يبق له لزوم الان .

الثاني : لم يبق الا البلياردو ؟

الاول : هذه مادة مستحكمة ... ثم انه يتيح لك امكانية التفكير . جوخ اخضر ، وفوقه كرات مذهبة ... كل مرة تنشأ في الذهن مختلف

□ البلياردو □

التداعيات ... أحيانا يخيل إلي ان الكرة كوكب ، ودقة الضربة تحدد المكان الذي سيطر اليه ... او ان الكرة ذرة ، والكرات معا هي الكون ... انظر (يشير الى الطاولة) هذه - الارض ، وهذه - الزهرة ، وهذه - المريخ ، وهذه هي المشتري .. والآن ستتطاير كلها الى مختلف الجهات ، وكل هذا لانك تأمرها بذلك ...

الثاني : هراء !

الاول : لاتقل هذا . في اليابان توجد حديقة تسمى حديقة الاحجار . تجلس بجانب الاحجار وتنظر اليها فتحس كأنك تبصر في المحيط او تجول في الكون ...

الثاني : ولكن أنت لم تزر اليابان ...

الاول : سنزورها ، أنت وأنا ، اذا فزت بهذه الجولة طبعاً . دورك !

(الثاني يخطئ الهدف) .

لا تستعجل . لقد خذرتك . تمن كل ضربة عال جداً .

الثاني : لم أعد أبالي ، لقد خسرت أكثر من جولة ..

الاول : في البلياردو ، كما في الحياة ، المجاهيل كثيرة جداً ، حدث لي مرة ان اتخذت جولة ميؤوساً منها . كانت النتيجة ٧ الى ٥ لصالح خصمي . وضربت فادخلت ثلاث كرات دفعة واحدة . شيء لا يصدق ! . نحن الاثنان ذهنا . في الحقيقة لم يحدث لي مثل هذا سوى مرة واحدة .

جرب . فانت أيضاً يجب ان يحالفك الحظ !

الثاني : مثل اليوم ؟ عندما كان انصارك (الإمعون) يقدمون مداخلاتهم كنت أنا أنظر اليك . أبة تعابير عن الظفر كانت ترسم على وجهك ! او ان

□ البيلارد □

هذا ما خيل لي ! كنت تستمتع - فالكلاب تطارد الارنب ، وهو لم يعد يجد مكانا يختبئ فيه :

لقد انشبووا فيه انيابهم ، وأنت تزهو بنشوة الظفر ...

الاول : حقا ؟

الثاني : لماذا تلعب معي لعبة الاوراق المستورة ؟ أنا ، للأسف ، قد خسرت ... نعم ، أن تصرفاتك وأفكارك لاتعجبني . أنت انعطفت جانبا وخنت كل منااضلنا من أجله سنين طويلة . أنت جررتنا الى الهاوية ، جررتنا كلنا !

ولذلك أرى أنك يجب أن تذهب .

الاول : قلتها في النهاية .

الثاني : ولماذا أخفي الآن ما أضمره ؟ أنت الذي فزت ووجهت الضربة الاولى . انظني لا أدرك أن اجتماع اليوم ليس وليد المصادفة؟ لقد قررت أن تدمرني ، واعترف أنك قد أنجزت هذا بمهارة فائقة ... ولا داعي للمراوغة : فانا أعلم أن الشريط المسجل قد أرسل الى محطة التلفزيون ... فزت أم لم أفز - هذا ليس مهما .

الاول : يسرني أنك وصلت بنفسك الى هذا الاستنتاج . الآن استراح ضميري . (يقترب من الهاتف ويندير القرص) نعم ، نعم ، هذا أنا ... اذيعوا تقريراً عن اجتماع اليوم بالتلفزيون ... طبعاً ، بالتكامل ، دون حذف ... لا ينبغي أن يكون عندنا أسرار نخفيها عن الشعب !

لماذا على غير العادة ؟!! العلنية ليست مجرد كلمة جميلة ، بل هي واقع ...

اذيعوا التقرير ، الى اللقاء ! (للثاني) قرارك صحيح . (يضحك) .

لقد أزحت بهذا صخرة عن صدري ...

(الثاني يلزم الصمت ، الاول يشعل التلفزيون . المذيع : « تقطع
برامجنا لنذيع عليكم « نشرة اخبار خاصة » .

الثاني : وغد !

الاول : (يطفىء التلفزيون) البقية تعرفها...

الثاني : لا ، اشعله ! تلذذ يامصاص الدماء ! (يروح ويجيء في
الصالة) لقد كنت اثق به ... كان صديقي ... انه يهوذا ! .

الاول : (بهدوء) لانهستر ... من الاحسن لك ان تذكر طفولتك .
منذ فجر حياتك . هل تذكر ؟ انا منذ صباي كنت واثقا من انني ساصبح
قبطان سفينة ، واقود شراعي حول راس هورن ، وستضرب الامواج متن
سفينتي ، ويتصدع الصاري ويتهار ، وانا افق على منصة القبطان وارى
كيف تومض خلف جدار العاصفة اولى اشعة الشمس ... لا احد
يلاحظها غيري ، البخارة يبلذون بالتمرد وانا اوى سكون العاصفة، وجزرا
خضراء حيث تنمو نباتات عجيبة ، ونحن المتصين المرحقين من الصراع مع
قوى الطبيعة ، نستجيع فلول قوانا ونجر انفسنا نحو الشاطئ الرملي،
ونستلقي هناك طويلا طويلا الى ان نستعيد قوانا...

الثاني : مجنون ... مدسوس ... خائن (يصب ويسكى في
الكأس) .

الاول (بلا مبالاة) صب لي نبذا ، ولكن اياك ان تسول لك نفسك
تسميمه . انت الآن لديك الاستعداد لذلك ... القارورة التي تفوح منها
رائحة اللوز موجودة الى اليسار (يجلس على الكبة ويفمض عينيه) .

(الثاني ينظر وقد بدا عليه عدم الفهم) .

أم انك كنت كنت تعلم بشيء آخر ؟ بالبيت القديم الذي بناه الاجناد
من جنوع الاشجار في طرف الغابة ، قرب البحيرة ... هل تذكر كيف

□ البيسكرو □

نفوح رائحة العشب المحشوش حديثا ؟ وفي الصباح الباكر ، عند انبلاج الفجر ، تسرع الى القارب وتجدف نحو الجزء العريض الهادئ من النهر حيث تلعب أسماك الشبوط وتضطرب أسماك الفرخ التي تظل في بحث دائم عن الغذاء حتى شروق الشمس، وأنت تسرع للاقاة القاع وتسحب الاسماك واحدة اثر اخرى لانها اليوم في حالة نهم .

الثاني : هراء! هذا غير ممكن ! (يقترب من جهاز التلفزيون ويشعله، لايسمع صوت ولكن يظهر البرنامج نفسه . ينظر الى الاول بحيرة) .

الاول : (يجلس مغمض العينين) كنا نلهم بأشياء مختلفة تماما ، كنا نلهم بحياة رائعة وهادئة ، ونلهم بالعواصف والسفن ، وبالنساء الجميلات ، وبالأطفال ذوي الشعور الفاتحة الذين سينجب كل واحد منا الكثيرين منهم ، صبيانا وبنات ، خمسة وخمسة ...

وعلام حصلنا بدل ذلك ؟ على خطابات واجتماعات ، خطابات واجتماعات ... نسب مئوية ، براغ ، صمولات ، صواريخ ، قنابل ذرية حوادث قطارات ، اضطرابات الراديكاليين ...

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

راس هورن تحول الى غرفة مكتب ، الفجر عند البحيرة - الى استقبال الوفود ، والأطفال - الى مراسيم عن تنظيم ولادتهم وحمايتهم (ينهض بعنف ، يطفىء التلفزيون) . أحقا لا ترغب في العودة الى الطفولة، الى حلمك ، وفي نهاية المطاف الى الحياة السوية ؟

الثاني : (بتجهم) : أشكرك على أنك تساعدني على تحقيق ذلك !

الآن لم يبق لي سوى تربية أحفادي ...

الاول : ضعيف ! .. أنت لم تحلم قط برأس هورن ، وبالعواصف والجزر الخضراء ...

الثاني : أنا كنت أعمل . عشت دون أب . وكان علي أن أعيل الأسرة أُمي كانت مريضة . وحتى الآن علي أن أطعم سبعة أفواه ...
لم يكن لدي وقت للحكايا ...

الاول : لا تقلق . سنؤمن لك ما تحتاجه أنت والآخرون .

الثاني : شكرًا على الصدقة - يمكنني الاستغناء عنها !

الاول : هيا صارع ... لقد طلبت كأس نبيذ . يكفي ان تضيف اليه قطرات من القارورة التي الي اليسار وينتهي الامر .

يهودا سيسقط ، والعدائة ستنتصر ...

الثاني : تسخر (يسكت ثم يقترب من المنضدة الصغيرة بحزم ويصب النبيذ ويتناول القارورة بحركة استعراضية ويقبلها في النبيذ) .

الاول : (مبتسما) برافو . خطوة حازمة .

الثاني : أعرف أنك لن تشربه أبدا ... ماذا في ذهنك بعد ؟

الاول : (يقترب من الكأس وينظر اليها قرب النور) الحياة والموت - لحظة واحدة تفصل بينهما . حركة واحدة ، وإذا بك تتجاوز الخط الفاصل وتصبح عاجزا عن العودة ... (الثاني : ماذا تعتقد : هل توجد هناك حياة أخرى ، حياة لا تتكرر حياة أبدية ؟) يميل لي إحيانا أنك موجودة . والا فلماذا حيائنا الحالية ؟ أيعقل أن يكون المؤمنون على خطأ طوال هذه القرون ؟ .

هم ، وليس نحن ؟

الثاني : لا تكن غيبا .

الاول : والاحساس اللذيذ بالحرية والطمأنينة ، هذا الاحساس الذي يسري مباشرة في الجسم ولا يعود يفارقه . ان هذا لا يحدث الا في حالة الحب الذي تنسى فيه نفسك ، والرائع بالتالي .

والى جانبك تضطجع امرأة معبودة ومرتوبة : رتحي هي أيضا بالاطمئنان ، فانت اعطيتها كل ما تستطيع اعطائه ، وهي سعيدة ...

الثاني (بحيرة) هل جنتت ؟

الاول : (دون ان يلقي اليه بالا) هل وجدت الوقت لتحب كما كنت تحلم ؟ مرة واحدة فقط . تلك الفتاة نفسها ، التي ومضت في سماء صباك ولم تترك سوى ذكريات ، وهذه الذكريات تهز كيائك كله ، وقد ظلمت تأمل ان تراها في كل فتاة تصادفها ، ولكن عشا ... وما جدوى كل ماتبقى ، ومن الذي يحتاج الى حياتك ، والى نضالك ، واليك ذاتك ؟ مجرد أوهام ، وآمال فارغة ، وكلمات لامعنى لها : (يتأمل الكأس) .

الثاني (بقلق) اعتقد أنك لست في وعيك .. غريب .. اعطني الكأس لأفرغها ... نبئني جديد ..

الاول : هل تجبن ؟ هل كان بمقدورك ان تشربها لو ... ؟

الثاني : وما الداعي ؟ هذه أمور لا مزاح فيها .. هكذا لا يجوز !

الاول : تعلم : أيا الجبان (يشرب الكأس : يضع يده على قلبه ويضع) يدخل الاخرس راكضا ، ينحني فوق الاول ، يضع اذنه على صدره) .

الثاني (مرتبكا) غباء ... هو بنفسه ... لا أفهم (يتراجع نحو الباب) هذا فظيع ... أخذ الكأس وشربا ... من هو بحاجة الى هذا السم .

(الاخرس يخرج مسدسا ويصوبه نحو الثاني ويشير اليه ان يرفع يديه . الثاني لا يقاوم) .

أنا لست مدنبا ... لم أكن أريد ... الآن لا أستطيع ان تبرهن هذا لاحد ... سيلقون بي في السجن ... ياله من وغد .

وقع راسا .. يا الهي .. ليثني شربتها أنا .. ظننت انه مزاح . انه يتسلى .. دائما كان يمزح .. ومن الذي جلب هذه القارورة ؟ .. آه .. يا الهي ، يا الهي ، يا الهي ...

(الاخرس يمر الثاني بأن يدير وجهه للجدار . يفتشه) .

□ البيساردو □

لم أضمر له شرا قط ... كان صديقي ... هو بنفسه ، بنفسه ،
بنفسه .. أنت رأيت هذا .. هو بنفسه (يبكي) لماذا يعاكسني الحظ
هكذا .. لماذا ؟

(الاول ينهض ، ينفض ملابسه ، يجلس على الكنبه ، يشير الى
الاخرس ان يخرج ، يتوارى الاخرس خلف الباب) .

الاول : كفى !

الثاني : (يلتفت فيرى الاول جالسا) انت .. انت .. انت ..

الاول : نعم ، انا حي ! مستحضر ذو تأثير نفسي عادي . يوقف
النشاط لمدة دقيقتين . اختراع اميركي . احدى الشركات عرضته علينا
على اساس انه يصلح لتفريق المتظاهرين ...
اظن انه ينبغي ان نوقع العقد . فعاليتيه مضمونة .

الثاني (يجلس على الارض متهاويا) لا ... هذا يتجاوز كل حد ..

الاول : ألم تكن تشارك في فرق البهواة الفنية ؟ في ايامنا كل مدرسة
كان فيها حلقة تمثيل . انا مثلت ثلاث سنوات ، وشاركت في مسرحيات
شيخوف ...

الثاني : يكفي .. لم اعد احتمل ! سأذهب الى الريف ، اكمل حياتي
كيفما كان .. هذا فوق مقدراتي ...

الاول : انا كنت واثقا انك قادر على كل شيء . ولم اخطئ . ولذلك
فان الريف والمعاش التقاعدي وما شابه ذلك - كله ملفى !
الثاني (بامل) يعني ان الشريط لم يعرض في التلفزيون .

الاول : لماذا ؟! لقد عرض . وهذه بداية طريق جديد لك ! هل
تفهم ؟

جديد ميدنيا . ومن شأنه ان يوصلك الى قمة السلطة!
هل تفهم ؟ الى القمة ! لا الى قمتي انا بالطبع ، فهي مشغولة ، بل
الى قمة مجاورة ... معا تقريبا ...

الثاني : لا افهم !

□ اليساردو □

الاول : يا الهي ، الامر بسيط جدا ! من انت الان ؟ مظلوم معتدى عليك من قبلنا ، نحن القادة . انت الآن شاة بيضاء في قطع رمادي . انت مذلل ومهان ... فماذا بقي للشعب ان يفعل ؟ الا شذوق عليك . ومنذ ذلك : النضال من اجل ابناء ... وقريبا ستصبح بطلا قوميا ، ستصبح اذا وقفت ضدي .. اذا اخذت تفضحني ، وتنتقدني ، وتحاربني ...

الثاني : وما حاجتك الى هذا ؟

الاول : هذا تحتاج اليه انت ، يحتاج اليه غرورك ، وطبيعتك .

الثاني : وانت ؟

الاول : عندنا لم توجد معارضة قط . لقد كنا ندافع عن الجيد جدا كبديل عن الجيد : كنا نحارب الاشباح ... في حين الا الاله والسيطان يعيشان دائما جنبا الى جنب ، والانسان بينهما ؛ ولذلك فهو بين سر وعسر ، وفرح وحزن ، وهو في النهاية يولد ويموت ...

واذا كنا نحن نحمي المجتمع من جديد فعلينا ان نشعه امام خيار . والخيار في حالتنا هذه - انت او انا .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الثاني : لك دور الاله ، ولي دور الشيطان ؟

الاول : هذا لا يمكن قوله الا في النبأية ... انا الان - فوداعا ! نحن لانملك الحق في اللقاء ..

(الثاني يهم بان يقول شيئا ما ، ولكنه يعير رايه . يتعذر ببطء ، يظهر الاخرس عند الباب) .

(للاخرس) اريد ان اسدع الشريط . يبدو لي اننا اوتكبنا هنا في مكان ما . وهذه الفلطة يمكن ان تكلفنا غالبا ...

(الاخرس يشد الحجاب اليه ويخرج الشريط منه ، ويقترب من آلة التسجيل (يشغلها) .

- يتبسم -

ظسلام

مَسْرَحُ اللّامَعْقُولِ

بقلم : عطار د عزيز حيدر

كان مارتن إيسلن أول من أطلق مصطلح اللامعقول ABSURD على الحركة المسرحية التي بدأت في باريس أوائل الخمسينات على يد صموئيل بيكيت (١٩٠٦ - ١٩٨٦) ويوجين يونسكو (١٩١٢ -) وآرثر آدموف (١٩٠٨ - ؟) وجان جيتيه (١٩٠٩ - ١٩٨٧) والذين مازالوا يعدون رواد مسرح اللامعقول على الرغم من أنهم لم يصنفوا أنفسهم في اتجاه واحد ، لكنهم كانوا يشتركون في خصائص كثيرة تتبع من موقفهم الأساسي المشترك وهو توجيه غضبهم نحو فساد المسرح ، وفساد العالم الذي ينعكس على المسرح . وذلك عبر أفكار وتقنيات متشابهة يمكن مناقشتها في سياق واحد في أعمالهم وقد حملت الحركة دوما اسم (أبسورد) على كثرة ما أطلق عليها من تسميات ، وشاع مصطلح « مسرح اللامعقول » بوصفه نوعا من الاختزال الذهني لنمط معقد من الأشباه في المقاربة والوسائل والأساليب ومن الفرضيات الفلسفية والفنية المشتركة (١) .

(١) مارتن إيسلن ، دراما اللامعقول ، ط ٤ ، (بتكوين بوكس ، ميلل ساكس ١٩٨٢)

ولا يمكن لنا عند الحديث عن مسرح الامةقول اغفال كتاب مارتين إيسلن رغم ما يأخذه عليه معظم النقاد من تعميم وحماسة وعاطفية جعلتهم يرونه مجانباً، للموضوعية والمسؤولية النقدية وخاصة عند ايجاده جذور مسرح الامةقول في كل ماسبقه من أدب وفن ومسرح منذ التراث اليوناني وحتى نتاجات الوجودية بطريقة ارجاعية تجعل منجزات الفكر الانساني كلها تبدو مجرد مرحلة تبشيرية بمسرح الامةقول.

واذا كان من البديهي ان أي اتجاه او نزعة او مدرسة تظهر في احدى مجالات الفكر والفن والعلم وغيرها ماهي الا نتيجة تنويجية مؤقتة للسلسلة الطويلة من التراث الانساني. تجذ جذورها في كل ماسبقها حتى في ذلك الذي تريد تجاوزه او معارضته او تقويضه والوقوف على انقاضه ، فان الخطأ يكمن في أن إيسلن قد خص بهذه النظرية مسرح الامةقول وقصرها عليه بحيث يبدأ المرمم بالاحساس بان الادب المسرحي برمته لم يكن سوى مقدمة لبزوغ نجم بيكيت ويونسكو على حد قول الناقد كينيث تاينس .

ولابد للمرء عند البحث في المهاد الفكري والفني لمسرح الامةقول من تتبع خصائصه وميزاته الاساسية في الاتجاه العام الذي ساد أوروبا في مجالات الفلسفة والادب والنن خلال القرنين الماضيين .

الموضوعة الاولى لهذا المسرح هي الانسان عامة في مازق وجوده البشري ، منزوعا من وضعه الاجتماعي وظرفه التاريخي ومواجها اوضاع وجوده الجوهرية كالحياة والموت والمجتمع ، متورطا في مازق الوجود الذي لايمكن الافلات منه ، والحياة المهددة بكل ماهو آلي ومبتذل واخاذ ولابد من الانتظار وسط هذا الافلاس والفوضى والانهار المستمر في حيرة تجاه غياب الحلول وتعطل مفاتيح الفهم والفعل بعد تخبطها في الغموض والنسبية كالزمن والمادة واللغة والدين .. وعجزها عن حل معضلات الانسان .

يقدم هذا المسرح قلق الانسان وخيبته وحيرته ومن ثم أوهامه وتصميمه على مجابهة الواقع عبر مواجهة هذه الحيرة والتغلب على الواقع بالضحك منه وتقلبه بحرية ورحابة صدر دون خوف أو أوهام . ثم اعادة اكتشاف الميزات الانسانية المعروفة كالحب والصداقة كحقائق جديدة مبهره مادام الاله غائبا .

وفي جميع مسرحيات اللامعقول تتكرر الموضوعات والافكار ذاتها التي تدور جميعها حول انتظار أمر مجهول في قاع الفراغ والانهيال الدائب في واقع لزج واستحالة التفاهم بين البشر وعدم التاكيد من الهوية الذاتية او هوية الآخرين .

ولا تحدد مسألة المضمون وحدها مايسمى بمسرح اللامعقول اذ ان افكارا مشابهة عن لاجدوى الحياة والمقروط الختمي للمثل والنقاء والفايات كانت ايضا موضوع معظم أعمال بعض الكتاب الدراميين مثل جيرودو ، وانوي ، وسالايرو ، وسارتر ، وكامو .. وقد بقي هؤلاء الكتاب بمعزل عن كتاب اللامعقول لاختلافهم عنهم بجانب هام وهو ذلك الدباب المتواصل من جانب كتاب اللامعقول للوصول الى التكامل بين الشكل والمضمون (٢) .

تدور مسرحيات اللامعقول في فضاء لامحدود لا متشكل ، وديكور محايد يفتقر لاية مرجعية واقعية ، ويحل المشهد الداخلي محل العالم الخارجي وتتحول المواقف الذهنية الى تعابير مشهدية واستعارات منظورة ويفيب اي تفريق واضح بين الوهم والحقيقة على الخشبة التي تصبح نقطة غليان الذهن البشري .

□ مسرح الامة-مسرح □

ولحياد الديكور وظيفة أخرى هامة وهي اطلاق الكلمة واعطاؤها رفعة واستعلاء لتكون الكلمة موضوع الفرجة ، وكلما كان ديكور مسرح الالامعقول عديم الشخصية ومهمشا أخذت الاشياء المحسوسة أهمية لانهاية ومربعة .. وتبدى لها حضور سرطاني.

أهم مايطبع الزمن في مسرح الالامعقول أن ثمة موقفا طبقا تجاهه يتمدد أو يتقلص حسب المتطلبات الذاتية ، يضغط ليتجسد في زمن مطلق أو يتبعثر في الابعاد الثلاثة وينعكس هذا على البنية العميقة للنص وما يفترض في الدراما من تطور وتساعد . كما ينعكس على الشخصيات وموقفها تجاه الزمن والحياة والمقاييس الناطقة لهما .

شخصيات الالامعقول هي الانسان وقد فقد ايمانه بالعلم والعقل والآخرين وبنفسه وانعدم تفاهمه معهم . لاتعرف الشخصيات قضيتها ولا حدودها واهدافها . لذلك لايمكن لها أن تمثل ذاتها كما لايمكن أبدا للقارئ أو المتفرج أن يراها أو أن يرى فيها صورة مشاكله الحياتية وحلولها بل أن آلامها وتمزقاتها وصفها غالبا ماتبعث على الضحك من قبل الجمهور ، وهي لاتفارق بعضها رغم عدم تفاهمها حتى لتبدو ثنائية الشخصيات سمة مميزة لمسرح الالامعقول.

تبدو شخصيات الالامعقول خالية من العواطف بعيدة عن الانفعالات مفرغة من مفرداتها أشبه بالدمى والمهرجين بحيث يصعب تقييمها وتمييزها أو التعاطف معها لاتفارقها الشاسع عن الطبيعة والواقع وغموض أفعالها ودوافعها . هذه السمات البعيدة عما تم التعرف عليه من سمات للشخصية المسرحية أدخلت مفهوم اللابطل الى الدراما ، وفقدت كلمة بطل معناها تماما فالشخص الرئيسي أدنى منا في القدرة والذكاء بحيث يرادونا شعور بالنظر من عل نحو مشهد أسر أو احباط أو عبث ، ذلك هو مشهد نقيض البطل وهو عادة متسكع أو كادح أو سجين حبس الروح والجسد بنهار في محبسه.

وإذا كانت الشخصية المسرحية هي صانعة الموقف الدرامي ، حيث تصدر المواقف عنها فإن الموقف في مسرح اللامعقول موجود سلفا وهو الذي يصنع الشخصية ، وإذا كان العمل المسرحي لايسمح بصرض الشخصية إلا في اطار الحركة الدرامية وبالقدر الضروري لنمو الشخصية التي لاتفعل عادة أكثر من لعب دور ، فإن شخصيات اللامعقول قد جردت المسرح من شرطيته واعتلت الخشبة مجردة حتى من دور تلعبه لتبدو اعجز من أغلب الذين حولنا ممن يحاولون تجنب وجودهم والذين يدون اقرب منها الى الدور والشخصية المسرحية.

ويمكن للممثل في مسرح اللامعقول ان يكون اي شيء الا ان يكون طبيعيا يمكنه ان يكون سلبيا كجثة أو ملوكا كمشحور ، وهذا دون شك هو المطلب الثوري لهذا المسرح لانه يهدم القيمة الأكثر صلابة في المسرح المتداول منذ قرن ونصف أي طبيعة عمل الممثل . والشخصيات مفتنة مشوهة المعالم تبدو كما لو انها في مرآة مشروخة ، لكنها مرسومة من دواخلها بدقة عبر تصوير مشاعرها وتداعياتها وحالاتها النفسية ، خائبة ساكنة عاجزة عن الحركة امام ازمة فكرية وحدث فلسفي لاتنصارع ولا تتشابك خطوطها او تتفاعل ولذلك تغيب الحكمة تماما او تبسط اذ ان مسرح اللامعقول هو مسرح المواقف لا الحوادث والافعال.

وتبقى اللغة بيد الكاتب ، الفرصة الوحيدة اطرح اسئلة لايمكن صياغتها،ولذلك فان اهتمامه الاول وهجاءه الاول موجهاً اليها وبواسطتها فما دام النظام العقلي في حياة الناس قد انهار فان اللغة وهي وسيلة التفاهم المستندة الى هذا النظام قد انهارت أيضا وما دام الوجود قائما على العتث فان لغة هذا الوجود هي أيضا مظهر من مظاهر العتث.

يستخدم الكاتب في مسرح اللامعقول تقنية لغوية فائقة الدقة جانحا بلفته الى الشعر والفلسفة ليصوغ هذا الهذر المتبدل بحيث تصبح الكلمات الجوفاء والشذور الممزقة من الجمل رغم ما يبدو من بساطتها وتلقائيتها مفردات وكلمات يتعذر استبدالها .

يتم تحطيم التلق في مسرح اللامعقول بثلاث طرق يصنفها رولان بارت كما يلي :

١ - تبريد الكلمة بعد افراغها من كل معنى كأنها نابغة عن توالد ميكانيكي (كما في الحوار الشهير لشخصية لاني في (بانتظار غودو) .

٢ - شكل أكثر براعة (كما عند اداموف في البينج بونغ) حيث ينطق اشخاصه وكان كلامهم ليس حيا او ميتا بل مجعد الى حد ما وكأنه كان واقعا فيما مضى ثم لم يعد كذلك .

٣ - طريقة أكثر فجاجة وأربها أقل حلاوة والكذب الأكثر رواجاً ومباشرة وهي المحافظة على منطقية التركيب اللغوي والتواءه وفي نفس الوقت تفتيت منطقية المعنى .

وتظهر هذه الطريقة عند شخصيات يونسكو بشكل خاص باستعمالها نمطا من الاستدلال المفكك الخاطئ أو العقلانية المريضة وهذه اللغة تعطي مسرح اللامعقول فعالية مؤثرة اذ تدفعنا الى التساؤل حول نوع اللغة التي نستعملها .

ويميل الحوار الى الإيجاز والتكثيف بانتقادات فجائية تتبع الخط الداخلي المشوش للشخصيات ويسوده الكثير من فترات الصمت التي تجعد المشهد فجأة ثم يسترسل الكلام والمشهد وتسترسل الحياة .

يفقد الحوار تسلسله وترابطه المنطقي ليصبح التعبير الاوضح عن انهيار الانظمة جميعها وتوجه الشكوك الى المسلمات والبداهيات والرواسم (الكليشيهات) المفرغة من محتوياتها والصادرة عن حياة داخلية مفرغة

□ مسرح اللامعقول □

من مفرداتها هي الأخرى ، ولا يؤدي الحوار الى التفاهم اذ يتبع نظام الحياة باليته ويعدّه عن كل ماهو خاص وذاتي ، وقد تتناقض اقوال الشخصيات مع حركاتها ، او يسير كل منهما في اتجاه .

من المستحيل فصل الجذع عن الهزل في مسرح اللامعقول كما في المسرح المعروف اذ ان اندماج الملباوي بالمأساوي يتم على مستويات العرض كافة ، وعبر كل عناصره ، ورغم الجو المأساوي والكابوسي الذي يحكم الفضاء المسرحي في مسرحيات اللامعقول فان كل مايجري يقابل بالضحك من المتفرج غالبا ، ولكنه ضحك يختلف عما تم الاعتياد عليه في الهزل والمهابة وهو مايسمى بالضحك المحرر لان شخصياته اذ تضحكنا تجربنا على النظر الى انفسنا وعالمنا وعلى مواجهة هذا العالم بعد ان رفع عنه الضحك الاقنعة والاهام .

ويترك للافكان أن تثار الشكّل الى جانب تقرير المحتوى فجميع مايشبه التركيب المنطقي والربط المفقول بين فكرة وفكرة في نقاش مقبول على المستوى الواقعي يترك جانبا لتحل على المسرح مكانه لامعقولية التجربة ولا يتبقى غير جملة أفكار تعرض في مواقف وتتوالى في مشاهد ولا يمكن استنساخها عن تجربة حية واقعية او رصدها في الطبيعة والواقع .

ان مسرح اللامعقول يهدف الى جعل مشاهديه يعون الوجود القلق والمحير للانسان في العالم وهو يعرض الحدس الذاتي الانساني للقضايا الجوهرية المواجهة ، وحصيلة استغوار الانسان لاعماق ذاته واحلامه وكوابيسه (٢) ، ليصبح كل مايعرض على المسرح مشهدا لعالم داخلي وحياة جوانية تنعكس على المكان والديكور والتشكيل الحركي (الميزانسين)

(٢) مارتن إـ سطن ، مسرح اللامعقول ، ص ٤٠٢ .

والعناصر المشهدة الاخرى بقواسم وصلات غائمة وغامضة بين الداخل والخارج تخلق الوهم بالحقيقة .

واذا كان يفترض في المسرحية المتقنة ان تمتلك بداية وعرضا ونهاية محبوكة بانقان فان هذه المسرحيات تبدأ غالبا في نقطة اعتباطية وتنتهي بشكل اعتباطي أيضا (٤) اذ يرتبط التقسيم بالانكسار الاصلية للنص لا بتسلسل زمني مترافق بتصاعد درامي وتطور المسرحية في فصل واحد لصدورها عن موقف واحد ، أو في فصلين وذلك لان البنية الثنائية هي أفضل ما يلائم التمرد المستمر واعادة النظر الدائبة في تلك الحلقة المفرغة التي تشكل الوجود الانساني وتجعله أشبه بالقطعة التي تلتف حول ذيلها وتنتهي المسرحية حيث بدأت في شكل دائري يجعل المسرحية دائرة مفرغة تدور حول محور ثابت في زمن مطلق .

وبنظرة تاريخية عامة الى الحياة الفكرية والفنية خلال القرنين الماضيين نجد كثيرا من الميزات التي وُلِفَ فيها مسرح الامة محققا خصوصيته ومصادقته بعد تطويرها وايجاد أشكالها الملائمة بما قدمه من ابتكارات على صعيد الشكل وفي تجسيده على صعيد المضمون لاهتمامات الكتاب التي تعكس جانبا هاما من النبرة الثقافية السائدة في عصرهم وجيلهم .

يتفق الكتاب والفلاسفة المتصلون بالوجودية والعشبية على الكثير من الافكار والمواقف كالحياة والموت والآخرين ، واذا كان الفكر الوجودي والعشبي قد صب من قبل في قوالب أدبية ومسرح أيضا فقد كان مسرح الامة أكثر تجسيدا لمعظم تلك الافكار والمواقف حتى عندما تمت مسرحيتها من قبل المفكرين أنفسهم كما عند جان بول سارتر (١٩٠٥ -

(٤) مارتن إيسلن ، دراما الامة ، ص ٨ .

١٩٨٠) والبرت كامو (١٩١٣ - ١٩٦٠) اللذين كان مسرحهما أقل كفاءة في تعبيره الى حد ما عن فلسفتيهما من مسرح اللامعقول (٥). وذلك ان مسرح اللامعقول كان مسرحا بالدرجة الاولى ويسعى عبر لغة مسرحية لاطهار المباشية والخيبة واللايقين في الحياة وليس التعبير عنها بكلمات وقوانين وعبارات وتقنيات جاهزة تجعل من الدراما مجرد اطار للفكرة الفلسفية .

يظهر في مسرح اللامعقول التأثير الكبير للفلسفات المساوية والتشاؤمية والسلبية واللاعقلانية التي سادت اتجاهات اساسية في الفلسفة الغربية كان آخرها ما اتصل بالوجودية والعبثية على يد سارتر وكامو وكولن ويلسون .

وفي سيطرة فكرة غياب الاله يظهر التأثير الكبير لكتاب فريدريك نيتشه (١٨٤٤ - ١٩٠٠) « هكذا تكلم زرادشت » .

كما يظهر على الصعيد التقني التراث الضخم المتراكم لادب الاحلام والاوهام والحكايات المجازية والترح الشفري في استخدامه لتقنية الحلم والوهم واهتمامه المفرد بالكلمة ، وبوجه خاص ت.س. إليوت ١٨٨٨ - ١٩٦٥) ، كما ان اعتماد الحوار على البراء اللفظي والملاسة المتبدلة والتبرج ثم الاقنعة والحركات البهلوانية والآلية لابد أن تعود بنا الى اساليب حلبة التسلية والسيرك ومسرح المنوعات ومحافل اللهو والطرب (الميوزيك هول) وغيرها (٦) .

واذا كان من المسلم به التأثير الكبير لالفريد جاري (١٨٧٣-١٩٠٧) في ابو لينير (١٨٨٠ - ١٩١٨) وتأثير ثانيهما في انطوان آرتو (١٨٩٦-١٩٤٨)

(٥) مارتن إيسلن ، مسرح اللامعقول ، ص ٢٤١ .

(٦) فريد من التفاصيل راجع الفصل السادس من كتاب مارتن إيسلن «مسرح اللامعقول» .

[] مسرح اللامعقول □

فان تأثر مسرح اللامعقول بآرتو سيغني بالتأكيد مروره عبر التراث الهائل الذي يستند اليه مسرح القسوة وما زخر به من تجديد وثورات على صعيد الشكل والمحتوى .

وينطبق هذا أيضا على تأثره بالأدب التعبيري والرواية الدائرية المعقدة - خاصة عند كافكا (١٨٨٣ - ١٩٤١) وجويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) وفرجينيا وولف (١٨٨٢ - ١٩٤١) بعدم احتفاظها بالتسلسل الزمني والترابط المكاني ودوران أحداثها في فضاء اللاوعي ومعالجة تأثر شخصياتها بالواقع المحيط عبر صور مرتبطة بالهذيان الكامنة في لاوعي الفنان ، ولغة محدودة تستخدم كل منجزات الحضارة البشرية في مجال الفنون المختلفة والاساطير والرموز المتنوعة .

وتظهر الوشائج الوطيدة القائمة بين الدراما التعبيرية ودراما اللامعقول في كون ستانند برغ (١٨٤٩ - ١٩١٢) يعد الاب الروحي لكليهما اذ لانه اول وأهم من خرق المسرح من حدود الزمان والمكان واسما البعد الجوهري لكلا المسرحين .

هذه الخصائص التي أتى بها مسرح اللامعقول مجتمعة تعكس بوضوح الاتجاهات العامة التي كانت تسود الفكر والفن الغربيين والتي شغلت اذهان كتاب مسرح اللامعقول فكانت النقطة الحتمية الى المسرحية ، اذ ان المسرحية بحكم شكلها تكون أفضل مقترب نحو اللامعقول في شكله اللامعقول ، ويتفرد شكل المسرحية بين الاشكال الفنية الأخرى بتحقيقه للصيغة الزمنية التي يذوب فيها الماضي والمستقبل في الراهن كما ان الكلمة المحكية تقترب من اللحظة الآنية أكثر من الكلمة المكتوبة ، ولأن الشخصية تكون حاضرة جسديا بكل ثقل البطل الاول والاوحد ولو كانت في غاية السلبية ، كما يمكن عبر المسرحية تحقيق أعلى مستويات اندماج الفكرة

بالتعبير ، فتعذر ايجاد معنى او احدثة في مسرحيات اللامعقول تعني صعوبة ايجاد معنى في عالم معرض لتغير مستمر وترمز ضبابية الزمان وحيادية المكان الى فقدان النواظم والمفاتيح في عالم الواقع ونسبية مقاييسه ، ويعني غياب الشخصيات بالمعنى المألوف عدم أهمية الشخص كذات وفرد بل بكونه يمثل الانسان في العالم ، ويوحى نصف الحكمة في المسرحية بأن الاحداث في السياق الزمني لا مغزى لها ، ويعني غياب الفعل والصراع مجانية الفعل في الحياة وخلوه من المعنى ، وتغزل فترات الصمت الكلمات لتؤكد قصور اللغة وعدم قدرة الحوار على تحقيق التواصل بين شخصيات غارقة في عوالمها ، كما يشير التكرار لدينا شعورا بأن الحياة رتيبة مكرورة وتؤكد البنية الدائرية للمسرحية الفراغ والحركة الدائبة التي تؤدي الى السكون .

بالاضافة الى الانساق الفنية والفكرية للمسرح اللامعقول يمتلك هذا المسرح مصداقيته كظاهرة عند وضعه في السياق التاريخي والبحث في مبررات وجوده ، فاذا كانت الحرب العالمية الثانية تعد اكبر كارثة حلت بالبشرية في تاريخها المدون فان الجيل الذي عايشها كان اكثر الاجيال قلقلًا وخيبة وهوساً بالموت وطرق مواجهته بالفن أو بالتركيز على الحياة بما فيها من موت وعنف ولا جدوى .

في حديثه عن القواسم المشتركة في مسرحيات كتاب اللامعقول يقول مارتن إيسلن أنها ناتجة عن « العوامل المشتركة في تجربة هؤلاء الكتاب ، وهذه العوامل المشتركة بدورها تنبثق من المناخ الروحي لعصرنا والذي لا يمكن لأي كاتب مرهف الحس تجاهليه » (٧) .

(٧) مارتن إيسلن ، دراما اللامعقول ، ص ٩ .

□ مسرح اللامعقول □

وقد أعطيت في تلك الفترة أهمية مخيفة لشعور كامن بانعدام المعنى واثرت شرعية بعض الافكار الاساسية والقوانين الوضعية والبدهييات والمسلّمات وساد الشك بالمنطق والعلم اذ ان النظم الاجتماعية والسياسية والعسكرية التي اعتبرت مصدر التهديد والشر قد قامت عليها ، وكذلك باللغة التي لم تستطع ابصال الاطراف الى تفاهم يمنع الكارثة وبالعقل اذ بقي عاجزا عن حل المشكلات في عالم لامعقول .

وكان لابد لانسان الازمة أن يعتلي الخشبة كما هو مشوها بالحضارة الآلية المختومة بقوانين المنافسة اللانسانية حيث الانسان معزول فيما يجب ان يكون اطارا اجتماعيا مقيد داخل الاجهزة والنظم ، يتحرك في نطاق الآلية والعادة كلوب يسير حسب تعليمات مبرمجة سابقا .

امام هذه المعطيات بدا المسرح السائد قاصرا وتقليديا في اخراجه التجديد عبر تصعيد الاعراف القديمة بالتركيز على الجمالية الفنية والتقنية السينوغرافية العالية ، او جنوحه نحو الذهنية والتجريد والمقولات والقيم التي تسرب اليها الشك فهوت مخلفة وراءها (اللاشيء) ، وكان هذا الفساد - كما يراه كتاب اللامعقول - هو الذي دفعهم الى ولوجه ليحاولوا اصلاحه عبر طرح فن جديد يستطيع التعبير عن اللاشيء ، ومع اللاشيء يوجد اللامعقول .

استمر مسرح اللامعقول متالقا طوال الخمسينات واعتبرت المسرحيات الرائدة فيه مثل « بانتظار غودو » (١٩٥٣) من كلاسيكيات المسرح خلال سنوات قليلة من صدورها ، لكن الحركة وصلت الى طريق مسدود في بداية الستينات تجلى بتغيير مسارها من قبل روادها الاصليين وذلك لان الحركة كانت تحمل في خصائصها الاساسية عناصر زوانها اذ كان من الصعب الحفاظ على العناصر الاساسية التي تشكل قينا وعيها كبيرا عليها في الشكل والمحتوى ، كجعل المسرحية في فصل واحد نتيجة لكون

الموقف الدرامي هو مصدر الدراما فيها واخفاق هذا المسرح في استيعاب اعمال الرسامين والنحاتين الى جانب مكتشفات العلم .

كما ان التطرف والحدة بوصفهما عرضين مؤقتين للطبيعة الانسانية لابد ان يزولا بزوال الظرف ، وقد جاء اللامعقول منسجما مع ما ميز تلك الفترة وهذا ما جعل كتابه انفسهم يلمسون دوراتهم في الدائرة التي رسموها واغلقوها بانفسهم وعلى انفسهم والتي انتهت بهم الى تحطيمها والخروج منها الى طروح اكثر وضوحا بعد ان اكتشفوا ان مسرح اللاشيء اذا اريد له ان يتطور يجب ان يسير نحو شيء كمبرر للكتابة على الاقل .

وانطلق الرواد انفسهم لتجريب نماذج اخرى بعد ان فرغوا من هواجسهم فاتجه جينيه نحو مسرحيات اكثر التزاما وخصوصية ، وهجر ادموف مسرح اللامعقول جانحا نحو المحمية والتاريخية ، كما تميزت مسرحيات الفترة الثانية ليونسكو بموضوعات اكثر انسانية وبناء درامي شبه منطقي ، اما بيكيت ، فصمت . .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ولكن مسرح اللامعقول بقي جزءا هاما من المسرح المعاصر شارك في تحريره واعادة الحياة اليه وانقاذه من الركود ، وبقيت آثاره فيما قدمه على الصعيد التقني ماثلة ، وخاصة في استخدام المناظر والاشياء ، وامتد تأثيره الى الفن التشكيلي والسينما والتلفزيون والمسارح العالمية الاخرى .

اختلفت تأثير اللامعقول على المسارح الاخرى من بلد لآخر تبعاً لاختلاف المياد الفلسفي والادبي والفني والسياق التاريخي ، وكان له الكثير من الاشباه والانصار الذين ما زالوا يعدون ضمن كتاب مسرح اللامعقول مثل ادوار آلي امريكي (١٩٢٨ -) وفرناندو آرابال الاسباني (١٩٣٣ -) وبلغ بعضهم مرتبة رواده مثل هارولد بنتر الانكليزي (١٩٣٠ -) .



الصنم الفضي

بقام : جيمس ر. ووف
ت : أمية عبد الدين

مشرقية مشوقة من جاك دريك البحار العائد الى وطنه بعد رحلة الى الشرق ، حاملا معه صنما فضيا صغيرا يفترض ان له قدرة سحرية على تحقيق ثلاث أمنيات لمن يمتلكه . الطريف في الامر ان فضول السيدة برايد يدفعها لاستعمال هذا الصنم لتحقيق أمنياتها قبل عودة جاك دريك الذي نسي تحفته في بيت عائلة برايد .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الصنم الفضي

الشخصيات :

السيد برايد

السيدة برايد

بيتي : (شابة) ابنتهما

هارولد : (شاب) ابنهما

جاك دريك : (شاب) خطيب بيتي

زائر

صوت من الراديو .

المكان : غرفة الجلوس في بيت عائلة برايد

(المشهد الاول)

هارولد : ماذا وراك هذه الليلة ، بيتي ؟ تبدين في احسن صورة .
هل تنتظرين شخصا ما ؟

بيتى (امام المرأة) : هل يملك أن تعرف !

السيد برايد : ألم تعلم أن جالك دريك قد عاد الى البلد ؟

هارولد : لا ! أحقا ؟ علمت أنه كان في طريق العودة الى الوطن ،
ولكنني لم أعرف أنه قد وصل فعلا . متى كان وصوله ؟

السيدة برايد : أمس رست سفينته على رصيف ميناء لندن .
وعاد الى بيته هذا الصباح .

السيد برايد : وما هي المدة التي يتوقع أن يقضيها في البلد هذه
المرّة ، بيتى ؟

بيتى : اوه . شهر على الأقل ، كما أعتقد . وسيذهب في الرحلة
القادمة على متن سفينة أخرى كضابط أول .
<http://Ar>

السيدة برايد : اموره تسير بشكل جيد . انه شاب ذكي ، وأنا
متأكدة انه سيصبح ربانا في سن مبكرة .

هارولد : منذ زمن طويل وهو غائب عن الوطن . كان في الشرق
أيضا ، اليس كذلك ؟

بيتى : بلى . في الهند وما حولها .

هارولد : اراهن أنه سيحمل بعض الحكايات الغريبة ليقصها علينا .
هل تذكرين العجائب التي رواها لنا في المرة السابقة التي جاء فيها ؟

السيد برايد : اوه . اعتقد انها كانت تماما حقيقية . فنحن الذين
لم نزر تلك البلاد أبدا ، لا نفهم العقلية الشرقية . اشياء غريبة تحدث
هناك لا يمكن أن تحدث هنا .

بتي : أنا واثقة أن جاك لا يروي أكاذيب متعمدة .
السيدة برايد : بالطبع لا . لماذا يفعل ؟ أنه ليس شخصا متبجحا أبدا ، بل شاب متواضع جدا .
هارولد : أوه . لا . ولكنه يرونها يصعب تصديقها ، مثل كل الرجال الذين يسافرون ، في النهاية عليهم أن يقولوا شيئا . ولكنك تجد معظم قصصهم منقولة عن أحدهم ، أشياء سمعوها من شخص آخر .
السيد برايد : هم ممم . . حسن . ولكن جاك لا يذهب عبر البحار بحثا عن المفامرات . وأود أن اعترف بأنني استمتع بحكاياته . فهي مختلفة على كل حال .

(يقرع الباب)

أحدهم على الباب . اعتقد أنه جاك .
بتي : هل افتح له أنا ؟
السيدة برايد : لا ، أنا سأفتح يا عزيزتي . (تقادر الفرفة) .
هارولد : لا داعي لأن تهتاجي كثيرا بتي . ستشبعين من رؤيته عما قريب .

بتي : تهتاجين ! لا تكن سخيفا ، هارولد .
(تعود السيدة برايد مع جاك)
السيد برايد : أهلا بك في دارك ، جاك . أنا سعيد برؤيتك .
بتي : مرحبا جاك . كيف حالك ؟
جاك : بخير ، شكرا سيد برايد . وانت يا بتي ، تبدين جميلة أيضا .
هارولد : أذكر الدئب . . . كنا لتونا نتكلم هناك .
جاك : آ . . . ولهذا كانت أذنيي تطنان . أرجو أنكم تحدثتم عني خيرا .

□ المصمم النفسي □

السيدة برايد (تعبس بها رولد) : أوه . جاك ، فقط عن الأيام الماضية وكيف كنا نستمتع بصحبتك . تفضل بالجلوس .

جاك : شكرا لك سيدة برايد .

(يجلس الآخرون كذلك)

السيد برايد : سمعت أنك حصلت على ترقية . سفينة جديدة .

جاك : نعم . هي خطوة للأعلى . رغم أنني كنت أفضل البقاء على سفينتي القديمة . لقد تعلقت بها كثيرا ، وما زلت آمل أن أعود إليها فيما بعد .

السيد برايد : كقبطان . ها ؟

جاك : أوه . هذه نظرة للمستقبل البعيد جدا .

السيدة برايد : تبدو بحالة جيدة . لابد أن أمورك تسير كما يرام .

هارولد : يجب أن تكون كذلك . البحارة يحصلون دائما على الأفضل من كل شيء . ليس كذلك جاك ؟ <http://Archivebeta>

جاك : بلى . ليست أحوالنا سيئة كثيرا . ولكننا أيضا نقدم الكثير للوطن في الوقت ذاته كما تعلم .

بيتي : هارولد يتوقع الكثير من الحكايات التي توقف شعر الرأس . هل قمت ببعض المغامرات في تلك الموانئ الشرقية ؟

جاك : ليس كثيرا . إذ صار من الواجب علينا أن نكون حذرين جدا عندما ننزل إلى الشاطئ . وخصوصا هذه الأيام . فلم تعد انجلترا محبوبة كما تعودناها أن تكون . ومع ذلك لدي مغامرة واحدة .

هارولد : آه .. ها قد بدأ .

السيدة برايد : كن هادئا هارولد .

السيد برايد : اكمل جاك . ولا تهتم له .

جاك : حسن . ليست شيئا ذا بال ، حصلت الحادثة في شارع خلفي في بومباي . كنت في طريق العودة الى سفينتي بعد زيارة السينما (الفيلم شاهدته في انجلترا منذ خمس سنوات ، ولكن ذلك كان اثناء احدى الرحلات) فاذا برجل عجوز يهاجمه خمسة من قطاع الطرق - يحاولون سرقة ، كما خمنت - ترددت في ان افعل شيئا ، لانهم يتقنون جميع اشكال الحيل - فلربما كانت تلك خدعة لتوربطي . المهم ، وجدت أخيرا انه قتال حقيقي صادق ، فاندفعت وهجمت عليهم ، ولكنهم لم يكونوا اقوياء بما يكفي ، ففروا هارين .

هارولد : وانقذت محفظة الرجل العجوز ! بماذا كافاك ؟ هل كشف لك سر خدعة الحبل الهندي ؟

بيتي : لا تكن سخيّا هارولد . ماذا اعطاك جاك ؟

جاك : اعطاني صنمًا فضيا صغيرا .

هارولد : صنمًا فضيا ! ولكنك مسخي .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

السيد برايد : اسكت هارولد . اشم رائحة حكاية ممتعة هنا ، هيا جاك . هاتها .

جاك : حسن . كان الرجل مقرا لي بالجميل ، لما فعلته ، وقال إنه فقير - هذا ما شككت به - ولا يستطيع ان يعطيني مالا . ولكنه سيعطيني شيئا اكبر قيمة .

بيتي : واعطاك التمثال الفضي . ما المفترض ان يقوم به ؟

السيدة برايد : دعي جاك يكمل قصته بطريقته الخاصة ، بيتي .

جاك : مالك الصنم له الحق بثلاث آمنيات ، ولكن الرجل نهني كثيرا لان اكون حذرا جدا في طلبها .

هارولد : آه . هنا وصلنا الى الجزء المروع من القصة .

جاءك : لا . ليس تماما . لقد أكد أن الأمنيات سوف تلبى دائما .
ولكن ليس دائما بالطريقة التي أتوقعها .

السيد برايد : فهمت ما تقصد . ولكن من أين جلب هذا التمثال ؟

جاءك : يقول انه جاء به من أحد الأديرة في التيببت ، وحدد عمره
ولكنني نسيت - انتم ترون أنني لم أنظر للموضوع بشكل جدي في ذلك
الوقت - كما أخبرني الكثير عن تاريخ التمثال ومالكه السابقتين .

هارولد : هذا ما كنت أنتظره . علمت أنك لن تخيبني . اكمل .

جاءك : حسن . بعض القصص رهبة الى حد ما . فقد كان الرجل
يحاول أن يخيفني كي أكون حذرا في استعمال الصنم . أحد مالكيه كان
قلقا بخصوص بعض المشاكل التي كان يتخيل أنه يعاني منها ، رغم أنه
لم يكن لديه شيء من هذا ، ولم يكن هناك أي سبب لأن يقلق أبدا . حسن .
وفي إحدى الليالي ، بينما كان يأوي إلى فراشه تمنى أن ينتهي قلقه كله .
السيدة برايد : أعتقد أنني أستطيع أن أفهم هذا .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

جاءك : نعم . توقعت أن تحزري . وفي الصباح التالي كان ميتا .
وأخبرني قصة أخرى أكثر حزنا . صار التمثال لرجل عجوز كانت زوجته
قد ماتت قبل خمسين عاما ، وكان مولعا بها ولما شديدا ، وعندما ماتت
أغلق الكشك الذي كانا يملكانه في السوق ورحل الى مدينة أخرى كي
ينسى . لقد كان معظم القلب تماما .

السيد برايد : أظن أنه تمنى عودتها للحياة ؟

جاءك (يوميء برأسه موافقا) : وبالطبع لم يحدث شيء من هذا .
وقد فكر أن التمثال زائف . ثم ، فيما بعد ، كان عليه أن يعود الى مدينته
الأصلية ، لبعض الاعمال ، وبدافع من الفضول أو الحنين ربما ، ذهب
الى السوق ، وهناك في المكان نفسه حيث كان لهما كشك ، كان يقوم
كشك آخر ، يعرض البضاعة ذاتها التي كانا يبيعانها ، وتديره شابة -

□ الصنم الفضي □

بيتي : كم هذا جميل ! امز أمنية لديه تتحقق . كانت تلك زوجته ،
اليس كذلك ؟

جاك : نعم . ولكن انتظري . لقد كانت في العمر الذي ماتت فيه .
مجرد فتاة . وهو كان عجوزا .

السيد برايد : لطفك يارب — باللفظاعة ! وماذا حدث بعد ذلك ؟

جاك : حسن . تستطيع أن تخمن ، عندما تحدث معها لم تتعرف
اليه ولكنه ظل يصر على أنها زوجته حتى ضاقت ذرعا به ، وبالتالي تم
سجنه .

بيتي : اوه . مسكين هذا الرجل . كم هي محزنة هذه القصة !
جاك : نعم ، اليس كذلك ؟ وعندما أصر على روايته قرروا أنه
لابد مجنون — الامر الذي يفترض أنه انتهى اليه .

هارولد : إنها حكاية ممتعة ، ولكنك لم تهضمها .. أم ماذا ؟

جاك : ليس في ذلك الوقت ، فكما قلت لكم لم اكن مهتما بالامر ،
ولم اكن اريد هذا التمثال اطلاقا ، ولكن الرجل أصر كثيرا ولم استطع
ان اجرح مشاعره . لقد وضعته في الدرج بقصد التخلص منه فيما بعد .
ولكن بعد وقت قصير وجدته ثاية بالصدفة .

السيدة برايد : وماذا عن الرجل العجوز ، جاك ؟ هل حصل على
أمنيته الثلاث ؟

جاك : نعم . أخبرني ان أمنيته الاخيرة كانت أن يأتي شخص ما
ويخلصه من اللصوص وذلك قبل أن أظهر بقليل .

بيتي : وأنت يا جاك ، هل تحققت أمنياتك ؟

جاك : نعم ، ولكني أفضل ألا اتحدث عنها .

هارولد : تحققت !؟

□ الصنم الفضي □

جاءك :م ، بطريقة ما .

هارولد : ... ؟ ولكن ليس كما توقعت تماما ، ها ؟

جاءك : حسنا ، ها أنت ترى ، أن الامنيات قد جاءت بشكل تلقائي طبيعي يمكن أن يكون محض صدفة .

السيد برايد : فهمت . وبكلمة أخرى انك تشعر أن الأشياء كان ممكن أن تتم دون مساعدة هذه التعويذة .

جاءك : نعم . تماما .

السيدة برايد : ماذا فعلت بالتمثال جاءك ؟ أما زلت تحتفظ به ؟

جاءك : نعم . سأريك إياه . (يتناول حقيبته ، ويخرج منها تمثالا فضيا صغيرا يمثل بوذا وهو جالس) .

السيدة برايد : ذهني احتفظ به جاءك ، إذا لم يعد نافعا لك .

جاءك : مستحيل ، لن أعطي هذا لأحد ، فقد يتسبب بكل انواع المتاعب ، وستقع الملامة علي أنا بالطبع .

(دون انتباه يضع التمثال على الطاولة)

هارولد : اوه . جاءك ، كف عن هذا . أي أذى ممكن أن يسببه ؟

جاءك : أنت لا تعرف . وأنا لن اخاطر ابدا بتسليم هذا لأحد .

بيتي : ياإلهي . انظر الى الوقت ! علينا ان نسرع اذا أردنا الدخول الى السينما .

جاءك : نعم . هيا ! هل أنت جاهزة بيتي ؟ لنذهب .

السيد برايد : هل ستعود اليه ، جاءك ؟

جاءك : إذا لم يكن الوقت متأخرا .

بيتي (وقد صارت الآن جاهزة) : هيا بنا .

(المشهد الثاني)

هارولد : اعترف انني فوجئت بأن جان يؤمن بأشياء كهذه — رجل متزن مثله .

السيد برايد : مازلت صغيرا هارولد . ولديك كل ثقة الشباب . ولكن كلما تكبر كلما تصبح أكثر حذرا . فهناك أشياء كثيرة في السماء والأرض — .

هارولد : أوه . كفى بابا ! بالتأكيد انت لا تؤمن ان حلية صغيرة يمكن لها ان تمتلك اية قوة ؟

السيدة برايد : هل نسيت ان جاك قد استعملها وحصل على امانياته ؟ وأنا واثقة بأنه لا يكذب .

هارولد : أعرف . ولكنه اعترف أيضا ان الحصول على امانياته كان ممكنا ان يتم دون هذا الشيء . لم يكن جاك واثقا من ذلك اطلاقا .

السيد برايد : (شيء واحد أنا متأكد منه وهو) : قد تكون متقدمين بأشواط كثيرة عن تلك البلدان الشرقية في بعض المجالات — العلمية — ومع ذلك لديهم من المعرفة ما نعجز حتى عن تخيله .

السيدة برايد : نعم . بعض هؤلاء الهنود — تسميهم بال دراويش اليس كذلك — يستطيعون القيام بأشياء مذهلة ، كان يسيروا وسط النار ، وان يدفنوا لعدة أيام ثم يخرجون أحياء ، وهكذا .

السيد برايد : نعم . فكر بالامر يا عزيزي ، هذا ما أقصده . انهم يعرفون عن هذا أكثر منا .

هارولد : للأسف ان جاك لم يترك التمثال والا كنا سنختبره ، وننهي الامر .

السيدة برايد : ولكنه تركه ! (تظهره) .

السيد برايد : لطفك يارب ! اين وجدته ؟

السيدة برايد : هو الذي وضعه على الطاولة ، ومن عجلته ليلحوق موعد السينما ، نسيه ، فأخذته . اعتقد أننا نستطيع استعماله .

هارولد : مرحى لك أيتها الأم العجوز . هيا نبدا .

السيد برايد : لن تفعل هذا في حياتك ! اتركه . لاتعبث بأشياء لاتعرف شيئا عنها .

أقول لك انها كالدynamيت .

السيدة برايد : اوه . هيا ياعزيزي ، كفى . اي اذى -

السيد برايد : اتركيه . اقول لك !

هارولد : اوه ، بابا . هل أنت عجوز رجعي ؟

السيدة برايد : حسنا . ولكن هذا مؤسف بالفعل . انت لست منصفاً أبدا .

السيد برايد : بحق السماء ، ماذا تقصدين ؟

السيدة برايد : هناك أشياء كثيرة نحن بحاجة لها ، ولا امل في الحصول عليها . ومع ذلك لن تدعنا نجرب حفظنا مع هذا الشيء .

السيد برايد : ان مانحتاجه بالفعل ياعزيزتي قليل . ولكن مانحبه كثير - مثل كل الناس - ولكننا نستطيع التدبر دونه الى ان تقدر على شرائه .

السيدة برايد : ومتى سيكون هذا ؟.

السيد برايد : على كل ، هذا الشيء ليس لنا . انه لجاك . وليس من حقك استعماله . هذا اولا .

السيدة برايد : اوه . انا متأكدة ان جاك لن يمانع . فقد انتهى منه .

السيد برايد : انا لست متأكدا . فهو على الاقل لا يريد ان يلام لو حدث وجلب هذا لنا المتاعب .

السيدة برايد : ولكننا نستطيع ان نتمنى شيئاً آمناً.

هارولد : شيء ليس هناك أمل في الحصول عليه .

السيد برايد : حسن . لنفترض أنني وافقت . ما هذا الشيء الذي تعتبرينه آمناً ؟

السيدة برايد : اوه . لن اكون أنانية اطلاقاً بهذا الخصوص . شيء مانحبه كلنا . دعني أفكر الآن .

هارولد : أنا أعرف . جهاز تلفزيون . منذ سنوات وبابا يعدنا به، ولكنه لم يبذل ادنى جهد لشرائه .

السيدة برايد : هذا هو الشيء المطلوب ! ماذا تقول ايها الاب ؟ لايمكن ان يلحقنا اذى من شيء كهذا . اليس كذلك ؟

السيد برايد : حسناً . يبدو آمناً بما يكفي . رغم أنني مازلت لا احب هذه النكرة . ولكن اذا كنتم مضطرين ، فليكني .

هارولد : جيد . ستري الآن كان يرحى من هذا الصنم الرهيب اية فائدة .

السيدة برايد : اتساءل هل علي ان اضعه على رأسي ، كان علينا ان نستفسر من جاك عن التعليمات كلها ، اعتقد ان طريقة استعماله مهمة وخطيرة .

هارولد : ربما كانت هناك طقوس معينة . ولكن عليك ان تجازفي .

السيدة برايد : طيب ، لنبدأ ! أتمنى جهاز تلفزيون . ها قد قمت بالعمل . واقسم ان التمثال قد تحرك عندما لفظت الجملة .

هارولد : لا بد انه الجنى وقد اطلق .

(طرق قوي)

السيد برايد : هراء ! أحد ما على الباب على ما اظن؟

هارولد : نعم . لقد كان عملا سريعا - كالبريد المستعجل - اين سنضعه ؟ اعتقد ان الزاوية هناك ستكون مناسبة .

السيدة برايد : مناسبة لاي شيء - بحق السماء ؟

هارولد : للتلفزيون بالطبع . هاهو قد وصل لتوه عبر صندوق البريد .

السيدة برايد : لاتكن سخيفا ! هذا جاك وبيني . انا سافتج . (تغادر الغرفة) .

السيد برايد : هذا غير ممكن ، الا اذا لم يستطيعا دخول السينما .

هارولد : وبيني معها مفتاحها . اليس كذلك ؟ ربما عاد جاك من اجل تعويذه الحظ .

(تعود السيدة برايد مع زائر)

الزائر : مساء الخير سيد برايد .

السيد برايد : مساء الخير . تفضل بالجلوس .

الزائر (يجلس) : شكرا . انا من جريدة (بريد المساء) ومهمتي الآن ممتعة فعلا . هل اهنتك على نجاحك في مسابقتنا ؟

السيد برايد : مسابقتكم ؟ انا لا افهم .

الزائر : نعم . وربحت جهاز تلفزيون .

السيد برايد : آ . . . تذكرت ! ولكن كيف ؟ المفترض انها منذ شهر .

الزائر : بالطبع هذه الاشياء تستغرق وقتا . آلافا المشتركين ، انت تعرف . لا بد انك سعيد بهذا . وتستطيع ان تحصل على اي جهاز حتى ما قيمته مئة جينيه .

السيد برايد : حسن . شكرا على اعلامنا . إنها اخبار سارة بالطبع . انا مبهتهج ، وانت ايتها الام الست كذلك ؟

□ الصنم الفلسفي □

السيدة برايد : نعم . انه امر لا يصدق . تماما كما تمنينا .
الزائر : حسنا . علي ان اذهب الآن . فقد تطوعت لاعلامكم لانكم في
طريقي الى بيتي . ستستلمون رسالة بهذا الخصوص خلال يوم او يومين .
السيد برايد : شكرا مرة اخرى . انا ممتن جدا . (يرافق الزائر
الى الخارج) .

السيدة برايد : حسنا . مارايك الآن هارولد ؟
هارولد ماذا - الصنم الغضي ؟ تماما كما في السابق . انه لا يستطيع
ان يفعل شيئا .
السيدة برايد : ماذا ! هاهو لتوه قد جلب لنا جهاز تلفزيون ! خلال
دقيقة واحدة !

هارولد : هذه بالضبط النقطة الاساسية في الموضوع . الم تلاحظيها ؟
قبل ان تقولي امنيته كان الرجل في طريقه اليها . وحتى قبل ان تسمي
بالصنم كان ابي قد فاز بالتلفزيون ، يعني مجرد صدفة ، ليس اكثر . الا
توافقني بابا ؟

السيد برايد : بالنسبة للنقطة الاساسية ، يبدو الامر بهذا الشكل
ومع ذلك هي واحدة من تلك الاشياء غير القابلة للتفسير ، اي ماذا يمكن
ان يحدث لو لم يتم طلب الامنية ؟ الحقائق الوحيدة التي نستطيع ان
تؤكدنا هي : الام تمت - والامنية تحققت .

هارولد : حسن . لن تقنعني ان التمثال اي دور في هذا .
السيدة برايد : على كل حال انا آمنت . فقد حصلت على امنيته .
ولن افترض انك كنت ستقنع لو ان الشيء طار من النافذة ! انت تعلم
ماقاله جاك - امنيته ايضا تحققت بطريقة تبدو طبيعية .
هارولد : حسن . مازالت لديك امنيتهان . لنحاول فيهما .

السيد برايد : لا. لكن قنوعين الليلة . فما انجزناه حتى الآن جيد .
السيدة برايد : لا . دعنا نحصل على الامنيتين الاخيريين قبل ان
يمود جاك - فلربما استعادته .

هارولد : ما الامنية التالية ماما ؟

السيدة برايد : كنت افكر انه من الافضل لو نسدد ديون البيت .
نحتاج فقط لمئتي جينييه . هيا نتمنى هذا .
السيد برايد : آه . هنا يكمن الخطر .

السيدة برايد : ما الذي يجعلك تقول هذا يا عزيزي ؟

السيد برايد : قد تحصلين عليها بطريقة لا ترغبينها ابدا . فانت
لاتحبين ان تستبدلين بمئتي جينييه . ام ماذا ؟

هارولد : ما الذي تتكلم عنه بابا ؟

السيد برايد : انه بالضبط المبلغ المؤمن به على حياتي . وهذا
كل شيء !

السيدة برايد : اية فكرة فظيعة !

السيد برايد : ها قد فهمت . وانا لن اتمنى المال يا عزيزتي . كما
لا استطيع ان اطمئن الى انك ستحصلين عليه دون موت احدهم .

هارولد : حسن . هناك العمة ماتيلدا العجوز المتدمرة - لن نفتقد لها
كثيرا .

السيدة برايد : هارولد ، كيف تستطيع ان تقول هذا ؟ لا يا عزيزي ،
انت محق . علينا أن نفكر بالامر .

السيد برايد : وبالمناسبة ، اين رسالة العمة ماتيلدا ؟ انا لم
اقراها بعد .

السيدة برايد : انها هناك على رف الموقد على ما اظن .

□ الخصم الفضي □

السيد برايد : (يتناولها) : لا . انها ذلك الشيء عن رهانات كرة القدم . لا افهم لماذا يرسلونها كل اسبوع رغم اننا لانشارك بها .

السيدة برايد : رهانات كرة القدم ! عندي فكرة .

السيد برايد : ايتها الآلهة ! لن تلبي لعبة كهذه وانت في هذا السن .

هارولد : فكرة لامعة ! اذا نجحت سوف اؤمن .

السيدة برايد (تأخذ القسيمة) : تبدو كأنها مكتوبة بالاغريقية بالنسبة لي . هارولد ، أنت تعرف شيئا عنها ، اليس كذلك؟

هارولد : ليس كثيرا . هناك قوائم مختلفة - اهداف على ارض الفريق المحلي - على ارض الخصم - تعادل - نقاط - اتفاقيات .. وهكذا ..

السيدة برايد : وما هو الافضل ؟ أي شيء اختاره ذلك الرجل الذي فاز بخمسين الف جنيه؟

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

السيد برايد : اختار الاحتمال الثلاثي ، اليس كذلك ؟

السيدة برايد : اوه . هذه هي . وماذا عليك ان تفعل؟

هارولد : نتقين سبع مباريات علما بأنك تحصلين على نقطة واحدة للفوز على ارض الفريق المحلي ، واثنين للفوز على ارض الخصم ، وثلاث للتعادل . لذا من الافضل ان تختاري التعادل .

السيدة برايد : وما هو التعادل ؟

هارولد : لديك كل هذه الجرة وتحاولين ان تكسبي الرهان وانت لاتعرفين حتى ماهو التعادل ! انها المباراة التي لايفوز فيها اي من الفريقين .

السيدة برايد : اوه . فهمت . كتب هنا (اختر سبع مباريات وضع علامة) اذا ، علي أن أحدد سبع مباريات تنتهي بالتعادل!

السيد برايد : نعم . ويجب ان تكون سبع مباريات وارده في القسيمة ولا يفوز أحد في المباراة . هل هذا واضح ؟

هارولد : نعم . اعتقد هذا يكفي . واذا تحققت هذه الامنية لا يكون اسمي هارولد .

السيدة برايد : طيب . سأملأ القسيمة .

هارولد : لا . الافضل ان تنتظري اشارة تساعدك .

السيدة برايد : اشارة ؟ ما الذي تتوقعه - ان تصل جريدة الاحد المسائية بالبريد ؟

هارولد : لن استغرب أبدا . أو ربما ترين هذه الليلة حلما فيه نتائج السبت .

السيدة برايد : ولكن كتب هنا (أرسلها بالبريد يوم الخميس) اي اليوم .

هارولد : اوه . طبعاً . نسيت هذا . ومع ذلك مازال علينا ان ننتظر قليلاً ، على كل حال لسنا في عجلة من أمرنا . فقد يحدث شيء ما .

السيد برايد : بالله عليكم كفوا عن الحديث بهذا الموضوع قليلاً ، اريد ان اكمل قراءة كتابي .

(المشهد الثالث)

السيدة برايد : الافضل لو تضع بعض الحطب في الموقد ايها الاب .

السيد برايد : نعم . يبدو ان الطقس عاد يبرد ثانية . واتوقع ان يعود جالك بعد قليل . (يضع الحطب في الموقد) .

هارولد : ظننت انهما سيعودون في مثل هذا الوقت ، ولكن يبدو انه برنامج طويل .

□ القسم الغصي □

السيدة : اوه . اتوقع ان عليهما ان يقفا في الدور ليدخلا . كما تعرف حالة السير والباصات في مثل هذا الوقت من الليل .

هارولد : ارجو ان تستجاب امنيتك قبل ان يصل . عندئذ نستطيع ان نجرب الثالثة .

السيد برايد : اوه . اسكت هارولد . أنت لا تؤمن بكل هذا ومع ذلك تبدو مهتما جدا .

السيدة برايد : حسن . هذا الشيء يجب ان يرسل بالبريد هذه الليلة ، وحتى الآن لم التقط اية اشارة . ربما علي ان املأ القسيمة واترك يدي ترشدني بوحى ما .

هارولد : لا . فما زلت اعتقد ان اسماء الفرق سوف تظهر لك بطريقة ما . اما عن ارساليها بالبريد ، لانهتمني ، فعلى كل حال لن يتم جمع الرسائل الليلة . المهم ان تلحقي بأول بريد في الصباح وسيكون كل شيء على مايرام .
السيدة برايد : هل أنت متأكد هارولد ؟

السيد برايد : انتما مضحككان بالفعل ! تبدوان كولدوين يمشلان الحكايات . كيف تتوقعين ان تعرفي شيئا عن مباريات لن تتم قبل يوم السبت . كونا عقلانيين .

هذه الامنية لن تستجاب . وأنا واثق من هذا .

(صوت باب يفتح ويفلق)

هارولد : انه الباب ماما . ربما هناك رسالة من الوحي .

السيدة برايد : (هذه بيتي وذاك . بيتي معها مفتاحها ، الآن تذكرت .

(تدخل بيتي وذاك وهما يشعران بالبرد الشديد) .

حسن . هل استمتعتما بالعرض ؟

جاك : هذا الشيء الذي كنت أفتقده وأنا بعيد . هناك الافلام التي اخطط لمشاهدتها كلها قديمة .

هارولد : جاك ، مارايك ؟ لقد فاز بابا بجهاز تلفزيون .

جاك : لا ! احقا ؟ كيف حصل ذلك ؟

بيتي : اوه . تذكرت - المسابقة .. احسنت بابا ؟

السيدة برايد : هل نخبره ببقية القصة أيها الاب ؟

جاك : سيدة برايد ، انت لم تعبثي بالصنم ؟

السيد برايد : لقد حذرته من أنك لا ترغب بهذا ، جاك .

السيدة برايد : جاك ، انت ان تنزعج . اليس كذلك ؟

هارولد : بدافع الفضول فقط ، جاك . اردنا ان نجربه وهذا كل شيء . محتمل ان لا علاقة له بجهاز التلفزيون وأنها كانت محض صدفة .

جاك : ربما هي كذلك . ويكفي طول فترة المساء وأنا اشعر بالقلق في داخلي . لانني لم اكتشف انني نسيت ههنا الا وأنا في دار السينما اذا فقد تمنيتم جهاز التلفزيون .

السيد برايد : نعم وقبل ان يلغظ بقية الجملة ، كان الباب يقرع .

السيدة برايد : واذ برجل من الجريدة يحمل الاخبار السارة .

جاك : حسن . بالطبع أنا مسرور جدا ، ولكنني كنت أتمنى لو لم تستعملوه ، على كل لو حدث خطأ ما ، أو فوجئتم بخيبة أمل كبيرة . فلن تلوموني .

هارولد : بالطبع لا . جاك . كيف نستطيع ؟

جاك : حسنا . دعونا ننسى الامر ، وننتحدث عن أشياء مفرحة .

□ القسم النفسي □

هارولد : جيد فلنرجع الى ذلك الحديث - البديل الانجليزي -
الافضل : الطقس .

السيد برايد : يبدو انه سيبرد ثانية .

السيدة برايد : بعد اليوم ؟ أمس يبدو باردا جدا .

ييتي : انه مميت في الخارج . شعرت بالبرد حتى وانا في دار
السينما .

السيد برايد : هل هناك صقيع ؟

جاك : مؤكد . واعتقد انها ستثلج قبل الصباح .

هارولد : رائع . نستطيع اخراج المزلجة القديمة ، وربما نزلجنا
على البركة ايضا .

السيدة برايد : اوه ، لا تقل هذا . الفلج يسبب الفوضى دائما .

جاك : حسن . ولكنه في طريقه الينا . انه في الشمال الآن ، ويظهر
انه وصل الى المنطقة الداخلية .

السيد برايد : ربما لن يلحقنا منه الا آخره . اذا هو سيء في الشمال
جاك ؟ اليس كذلك ؟

جاك (يخرج جريدة) : نعم . عدة طرق رئيسية مغلقة . وتقول هنا:
حالة الطرق في المنطقة الداخلية سيئة بسبب الجليد .

هارولد : هل هي جريدة هذا المساء ؟

جاك : هل من الممكن ان تكون جريدة الصباح ؟

هارولد : كنت آمل ان تكون جريدة السبت .

جاك : من اجل السماء ، لماذا ؟ اوه . فهمت . نتائج كرة القدم . لا .
لا امل بهذا . فالطقس سوف يلعب مع كرة القدم لعبة (هاري المعجوز) .

السيدة برايد : هل انت متأكد . جاك ؟

جاك : بالطبع ، هذا يعتمد على . (يعود الى الصفحة الخلفية من الجريدة) آه .

قلت لك (يقرأ) بسبب الثلوج الكثيفة في الشمال سوف نختصر برنامج الرياضة ليوم السبت . مباريات الكأس السبعة التالية لكرة القدم قد تأجلت لتوها : نيوكاسل - استون فيلا - شيفيلد يونايتد - كوفنتري - بارنسلي .

هارولد : يا لطيف ! هل قلت سبع مباريات جاك ؟

جاك : نعم لماذا ؟

هارولد : هل سمعت ماما ؟ هذه مبارياتك السبع .

السيدة برايد : ما الذي تعنيه هارولد ؟ أنا لا أفهم .

السيد برايد : ألا ترين يا عزيزتي ؟ أردت أن تعرفي سبع مباريات لا يفوز فيها أي فريق .

وهذه هي !

بيتي : ماما . كنت تستعملين الصنم لتكسبي المراهنات !

جاك مؤكدا لا ، سيدة برايد ! سبع مباريات . آوه . انها الفرصة الثلاثية ، أم ماذا ؟ أنني لا أفهم تماما .

هارولد : ماما أخطأت بطلب الامنية . لو أنها فقط طلبت سبع مباريات تتم وتنتهي بالتعادل -

جاك : آوه . لا أظن ان هذا يختلف كثيرا .

السيدة برايد : لم لا ، جاك ؟ الامنية تحققت ، اليس كذلك ؟ ولكن فقط لو أنني لفظتها بشكل صحيح .

جاءك : نعم ، ولكن الجواب الذي حصلت عليه كان بسيطا ومناسبا
اما الذي اردته فهو شيء اشبه بالمعجزة . وقد اخبرتك انه لا يحدث بهذا
الشكل .

بيتي : ادر المذيع هارولد . هناك برنامج جيد هذه الليلة .

(هارولد يدير المذيع) .

السيدة برايد : طيب . ماذا علي ان اتمنى الان ، جاك ؟

جاءك : اعتقد السيدة برايد ، انك تملكين كل مايمكن تمنيه بعقلانية .
فلديك بيت جيد ، والسيد برايد لديه عمل لائق ، وولديك تسير امورهما
على احسن مايرام . وصحتك جيدة . فماذا تطلبين اكثر من هذا ؟

السيد برايد : اسمع ، اسمع ، جاك . هذا ماكنت اقوله لها دائما .
إنها لاتفهم لاية درجة نحن بحالة جيدة .

السيدة برايد : اوه . اعرف أننا من الممكن ان نكون بحالة اسوأ ،
ولكن من الممكن أيضا ان نكون بحالة أفضل بكثير . هناك الكثير من الاشياء
التي ارغب بها ولا نستطيع شراءها .

اوه . أنا فعلا اتمنى ان اجد جوابا على كل تلك المشاكل المادية .

هارولد : ها قد فعلتها ! أنت تمسكين الصنم بيدك . وهكذا
خسرت امينتك الثالثة .

صوت من الراديو : حسن . ارى ان فترتي اوشكت على نهايتها .
لذا سألخص النقاط الرئيسية في هذا الحديث القصير عن كيفية تجنب
القلق الذي تسببه المشاكل المادية أولا : لاتحسد جارك مهما امتلك . اذا
كنت لاتستطيع شراء اغراض كالتي يملكها ، فقط واجه الحقيقة . ولا
تحاول العيش فوق امكانياتك . وتذكر النصيحة التي قدمها ديكنز في
واحد من كتبه : (اذا كان دخلك عشرين جنيهاً وتنفق عشرين جنيهاً، وستة

بنسات - النتيجة بؤس) حاول أن تكون قنوعا بما تملك . لتكن راضيا ، ولا يهم كم تبدو حياتك قاسية - كما تعتقد -

فلسوف تجد دائما من هم أكثر فقرا منك . وأخيرا تذكر تلك الترتيلة القديمة « احص النعم التي لديك ، سمها واحدة فواحدة ، وسوف يدهشك كم وهبك الرب . » تصبحون على خير .

السيد برايد : هل سمعت ابتها الام ؟ هذا جواب أمنيته وباختصار (يقفل الراديو) .

جاك : لست أرى شيئا أفضل من ذلك . انها أحسن أمنية في العالم . وأنا مسرور أنك حصلت على أمنياتك الثلاث ، وأن أذى حقيقيا لم يحدث ، بل كان الامر مريحا أيضا .
بيتي : تبدو جادا . جاك !

جاك : نعم . هذا يعلمك أن تكوني حذرة دائما . يبدأ المرء بدعابة وقبل أن يعرف أين هو ، يجد نفسه أمام أمن جدي للناية .

السيدة برايد : انت لا تقصد أنك كنت تستغلنا وأن القصة كلها ليست إلا دعابة .

جاك : ليس تماما . القسم الاول من القصة كان صحيحا . ولكني لم أنظر للامر بشكل جدي لأحسن استفلاله . ولكن عندما تحققت أمنيته الاولى تأثرت كثيرا .

وعندما تحققت الثانية ثم الثالثة آمنت تماما بقوة الصنم . وفكرت كم كنت أحمق - فأمياني كانت متواضعة كما ترى . وأدركت أنني فقدت فرصة نادرة . لذا قررت أن أعطي الصنم لشخص آخر ليستعمله ويتمنى شيئا نفيسا ، وبشركني به .

هارولد : مشروع رائع . لماذا لم تنفذه ، جاك ؟

جاءك : حسن ، فكرة المشروع لم تخطر لي 'لا في اليوم الثاني عندما اكتشفت ان الصنم زائف .

بيتي ! كيف اكتشفت ذلك ؟

جاءك : كنت اريزم حقائبي ، واجهز نفسي للسفر عندما صادفت الصنم في الدرج . ترددت هل اقبله معي ام لا . وبينما كنت اقبله بيدي لاحظت شيئا في قعره . تستطيعين قراءته . انظري سيدة برايد .

(تنظر السيدة برايد اليه عن قرب) .

هارولد : ماذا كتب عليها ماما ؟

السيدة برايد : حسن ساقرا « صنع في بريمنفهام » .

بيتي : جاءك ، ايها المحتال العجوز . كنت تعلم هذا منذ البداية !

جاءك : حسن . انما اللوم على هارولد . علمت انه كان ينتظر حكاية مشوقة ، وانا لم استطع ان اخذله .

http://Archivebeta.Sakimil.com

ستار

أصل المسرح العربي ونشأته

ت : خليل فريجات

ان احدى النتائج المهمة للقاء الثقافتين العربية والغربية، في القرن التاسع عشر ، كانت بلا ريب نشوء المسرح العربي . غير أن ظروفنا تاريخية ، لم تسمح بتطور هذه اللقاءات في مناخ لائق . ولا سبيل لنا ان ننكر ان تجزئة الامبراطورية العثمانية واستعمار العالم العربي ، اوجدتا وضعاً لا يتلاءم بالتفاعل مع هذه اللقاءات الثقافية المختلفة ، التي لم تكن تناسب الاوربي ، الذي كان يسعى جاهداً « لتفريب » العرب . الى ان برزت فئة من القوميين ، الذين ابوا الابتعاد عن اللغة العربية، وفضلوا العودة الى الاصول الاسلامية باعتبارها الطريقة الاكيدة، لتثبيت هويتهم المهددة .

وعلى النقيض من ذلك . فقد كانت هناك فئة اخرى، ممن سحرتهم الثقافة الغربية ، فحاولوا الانحراف والابتعاد عن تراثهم الاصلي . ولا بد من القول، ان خلال هذا السياق التاريخي ، كانت هناك خيارات سياسية تفرض وجود نموذج ثقافي ، فظهر المسرح العربي متعثراً في اول امره .

□ أصل المسرح العربي ونشأته □

وكان بين الذين تبنوا فكرة إيجاد المسرح ، فريق شديد الرغبة في تقديم ، ما يعود الى تقاليدهم ، وينتمي في الوقت ذاته الى الثقافة الحديثة لذا فقد اصفوا على ماكانوا يقدمون تعبيراً عربياً . وقدمت قلة منهم مسرحيات مبتكرة . وعلى أية حال لم يكن هناك من يشعر بهذا ، سوى من كانوا راغبين في ان يقدموا للجمهور ، تمثيلات ينقلونها من اللغة الأجنبية ، لكن بأقصى مدى من الحرية (وضعا وترجمة واقتباسا) .

وما ان نالت الدول العربية استقلالها ، وانحسر ظل الاجنبي عن ساحاتها ، حتى ظهرت تطلعات جديدة . فكفت الثقافة الغربية ، عما كانت تطرحه من مشاريع استعمارية ، بل اخذت تقدمه عماها تقنع الناس، ان هذا ثقافة لا يستعمار . ونتمكن من القول ، ان التأثير الاجنبي اخذ يزول تدريجيا . مما حدا ببعضهم ممن يريدون تقليد الغرب ، ان ينشئوا مسرحا جديدا ، يرتفعون به الى مستوى دولي . لكن القدرة على تفهم الفن المسرحي ، بقيت مطروحة للنقاش ، من قبل بعض الكتاب والمخرجين ، الذين كانوا راغبين ، في تقديم مواضيع وطنية ، يضاف عليها تعبير عربي حصرا .

العرب والمسرح :

لأسباب تاريخية وسوسيو ثقافية ، فان الحضارة العربية، تجاهلت ولادة طويلة المسرح المنشأ وبحالته المضطربة ، سواء في الادب الروائي ، كركوز ، الإيمائي ، والحفلات الدينية الصوفية والشيوعية .

ان البداوة وهجرتها ، وكثرة ارتحالها ، لم توجد أبدا شروط الاستقرار الضروري لنشوء وتطور المسرح . ومن جهة أخرى ، فان عالم حوض المتوسط ، والادب المسرحي ، كان قد حل به التفتت في عصر

الانحطاط ، طوال الحقبة الرومانية ، وانتهى به الامر الى الاختفاء حتى القرن العاشر . وهكذا لم يجد العرب أمثلة حية ، لهذا الفن في البلاد التي افتتحوها . وكان يمكنهم للحقيقة ، أن يستلهموا التراث المسرحي ، الذي كان يستخدمه اليونان القدماء . لكنهم تأثروا فيما بعد ، ومنذ القرن التاسع . بالفلسفة والعلوم اليونانية . ولابد لنا من القول : ان الحضارة العربية الناشئة ، وبتحريض من الخليفة العباسي « المأمون » غمرها سيل من الترجمات ، لمؤلفات أعجمية ، هندية ، ويونانية .

وانطلاقاً من هذه الساعة ، اخذت الثقافة العربية ، بمنافسة العناصر الثقافية الآتية اليها من الخارج .

وفي سبيل حماية الاسلام ، ضد بعض المؤلفين الاجانب ، الذين اعتنقوا الاسلام حديثاً ، فرض علماء الدين ، ثقافة دينية مستوحاة من العقائد والمبادئ الدينية . وعلى الصعيد الادبي ، فان المؤلفين الناطقين بالصاد ، وبعد ان ثبت لهم أن أدبهم الخاص بهم ، ليس هناك أدب يضاهيه ، ولا سيما وأن موهبة الشاعر قد خص بها العرب (الجاحظ) .

أقدموا على تأسيس أنسية (١) تكاد تكون فريدة من نوعها ، مناهضة لدخول الهندي والعجمي . كما كان هناك مؤلفون يونان ، أحجموا عن ترجمة نصوص ، مالم يكن لها صفة نفعية او علمية نظرية ، ولأجل هذا بقي تأثيرها على الآداب ضعيفاً .

وهكذا بقيت آثار هوميروس ، والكتاب المسرحيين الذين عاصروه ، مجهولة من قبل العرب . لأنها من جهة لم تكن لتفيدهم ، ومن جهة

(١) أنسية : مذهب يعني بتنمية مناقب الانسان وفكره ، بما يتفثله من ثقافة أدبية وعلمية .

□ أصل المسرح العربي ونشأته □

أخرى ، لانه لم يكن يوجد في ذلك الوقت ، من هو قادر على ترجمتها، واضفاء الصبغة العربية عليها . ولذلك فان العرب لم يتعرفوا على الملاحم الشعرية والمسارح .

اضفى انهيار الدولة العباسية ، في القرن الثالث عشر ، على العرب فلا ، كانوا يحاولون النهوض منه ، والابتعاد عنه منذ وقت طويل . وللحقيقة فان السلط المونفولي والعجمي والتركي ، لم يجعل اللغة العربية تفسح لبتاتا . لكنه شكل بالنسبة لها حقبة طويلة من الركود، ونتمكن من القول انها دامت حتى عام ١٧٨٩ م العام الذي ادى ببونابرت الى احتلال مصر . وخلال هذه المدة الطويلة من الفتور ، لم يحدث أي نتاج لاعمال جديدة ومبتكرة . وقد اكتفى بصورة عامة ، بتقليد الغرب والانتحال .

ان وصول بونابرت الى مصر ، بأسلحته الحديثة وعلمائه ومطبعته، دعا ليس المصريين فقط ، بل كافة الشرقيين الى النهوض من غفلتهم ، بعد ان كشفت لهم القدرات العسكرية والتقنية والعلمية ، الموجودة لدى الغربيين . وعرفت مصر خلال ولاية محمد علي حقبة طويلة من نهضة واستقرار . فحص كثير من الطلاب على منح ، وأوفدوا الى أوروبا ، وبخاصة الى فرنسا ، كما شكلت غالبية ملاك الدولة من الاجانب . وبتحريض وحث ورعاية من قبل رفاة الطمطاوي ، انشئت مدرسة اللغات الحية . فاخلوا يترجمون فيها كتباً مدرسية ، ومؤلفات علمية وتقنية ، كادت لتناجها وتقدمها تضاهي عهد المأمون .

ولما كان العرب شديدي التعلق بأوطانهم ، وتهميم المحافظة على تراثهم الاصلي ، فقد آثروا على العموم عدم التطلع الى مصادر أخرى لتنمية ثقافتهم .

وقدر لهم الانتظار حتى عام ١٨٤٠ م بدء عصر النهضة في سورية ولبنان . اذ كان في هذين البلدين ، بعض حكام اترك ليبراليون كمدحت باشا ، الذين شجعوا النهضة الثقافية والادبية . وبصورة مبدئية ، فقد اهتم بهذه الحركة كتاب مسيحيون ، كانت ثقافتهم واسعة ، ويتقنون اللغتين الفرنسية والعربية .

ولما كانت غالبية الوسط الذي يعيشون فيه ، عربيا اسلاميا ، اخذوا يسمعون عنهم يجدون في الحضارة الغربية وسيلة الاثبات هويتهم . ولما كانوا اقل تقيدا من مواطنيهم الاسلام ، في اقامة الشعائر الدينية ، لذا اجتهدوا في تبسيط اللغة العربية ، والسير بها ، واخضاعها لضرورات العالم المصري الحديث ، وافساح المجال امام انفسهم ، محاولين بادىء ذي بدء ادخال مبادئ مسرحية وروائية الى الثقافة العربية . وغني عن القول : ان هؤلاء المسيحيين كانوا يترددون كثيرا امام التجديد والتحديث خوفا من اثارة غضب مواطنيهم الاسلام ، الذين ربما قد ينظرون الى مشاريع التحديث الثقافي ، محاولة في مس الكيان الوطني . فاجتهدوا هؤلاء الروائيون والمؤلفون المسرحيون ، بربط مايقدمون على تأليفه ، بالاجناس التقليدية ، فقلدوا اذا المقامات وروايات الف ليلة وليلة . لكن هذه الجراة ، التي يمكن ان يقال عنها متمردة ، لم تحبذ ابدا إقحام هذه الانواع الجديدة ، التي لاتعطي في مجملها ، سوى فكرة خاطئة غير متزنة . وكان مارون النقاش ، اول من انتحى هذا الاتجاه بكل جراءة ووضوح .

تكون المسرح العربي :

ولد اللبناني مارون النقاش عام ١٨١٧ ، ودرس اللغة العربية ، والتركية ، والايطالية ، والفرنسية . وقام عام ١٨٤٦ برحلة الى ايطاليا حيث حضر وشاهد عدة تمثيليات ، كانت باعثا بل وازعا ان يقلدها ، في

□ أصل المسرح العربي ونشأته □

بلده الأم . فكتب بعد عام ومثل ملهاة هزلية بعنوان « البخيل » . وأخذ بأعداد إحدى حكايات ألف ليلة وليلة « أبو الحسن المفلح » عام ١٨٥٠ وبيروي الجواله الانكليزي داود أوركارث David Urquahrt الذي حضر تمثيل هذه المسرحية عام ١٨٥٠ ، ان مارون النقاش كان يقلد وبذقة ، الاخراج والمشاهد المسرحية التي تجري في أوروبا . وكان الرجال هم الذين يقومون بالادوار النسائية ، ولم يكن بين جمهور المشاهدين أية امرأة .

وكان يقدم تمثيلية هزلية بين كل فصل وآخر . كانت إحدى هذه التمثيليات تدور حول زوجة تخون زوجها . وصدف أن كان المفتي حاضرا هذه التمثيلية ، فامتعض وثار على سلوكية هذه المرأة وجرؤ على لومها بصوت عال ، موجها اللوم ليس لها وحدها ، بل لزوجها الفبي الاحمق . وهكذا قام وعلى غير قصد منه بدور جوقة الممثلين .

وقام مارون النقاش عام ١٨٥٣ ، بتقديم مسرحية نالسة « الحسود السليط » وعرض النقاش ، أثناء تمثيلها الصعوبات التي يكابنها ، بسبب ما أقدم عليه ، نتيجة عدم تفهم المجتمع لفائته وما يقوم به ، بالإضافة الى معارضة الاوساط المحافظة .

وبعد ما عانى من التعب ، ويمكن القول : التسفيه . تخلى النقاش عن تقديم التمثيليات .

وأصيب في آخر أيامه ، بحمى أفلقته ، فأسف قبيل موته على كتابة مسرحياته ، ومطالب بهدم المسرح الذي كانت تمثل عليه ، وان تقام كنيسة في المكان الذي كان مسرحا .

ان اول تمثيلية للنقاش ، كانت بعنوان « البخيل » وهي تستمد ادوارها من مسرحية لموليير (١) ادخل فيها المؤلف اضافات ، جعلت منها مفناة هزلية ، تخللها اغان بالحن تركية ، مصرية ، سورية ، وفرنسية أيضا .

وادخل في تمثيليتين أخريين لموليير ، عدة مقاطع ومواقف ، غير ان النقاش لم يقب عن باله ، ارضاء جمهوره الضئيل ، فادخل المقامات والاشعار المفناة . وبعد تأكده ان هذا الجمهور بالذات ، يميل في هذه الآونة ، الى سماع الموسيقى ، فادخل بعض المقاطع الفنائية ، لكنه على أية حال ، لم يفلح من حيث اختبار الالحن .

فالتفت أخيراً الى تمثيليات كركوز ، وادواره المضحكة ، طله ينال رضى الجمهور ، خاب فانه ولم يحالفه الحظ . وهكذا نتمكن من القول . ان ما أقدم عليه النقاش ، وعلى الرغم من اجتتهاده بتقليد الغرب ، لم يستطع التخلص عن الفنون الشعبية المحلية والادب الكلاسيكي . واما محاولته في « تطبيع » فن غربي ، فلم تكن نتيجتها سوى خلاسية .

المسرح في لبنان وسورية

سبق لنا القول : ان المسرح العربي ، قد انشئ في بيروت ، لكن الفرق المسرحية المكلفة بأدواره ، كانت تفضل اقامة حفلات تمثيلية في مصر ، أكثر مما هي عليه الحال في بيروت .

(١) موليير ١٦٢٢ - ١٦٧٣ أعظم الشعراء والفنانيين الفرنسيين في وضع الروايات التمثيلية الهزلية وغايته تهذيب الاخلاق بغضبة المساواة في فن تمثلت فيهم ، كالبخل والاحتيال . وقد نقل الياس أبو شبكة بعضاً منها الى اللغة العربية .

□ اصل المسرح العربي ونشأته □

هذا ولم يكن في لبنان عام ١٩٥٨ سوى مسرح واحد ، يقال له « مسرح الشرق » . ولم يكن صانعا وقادرا على تأدية هذه الغاية ، كما كتب عنه شريف خزندار .

وبين من كان يمثل فيه ، نتمكن من ذكر « يوسف الخياط » الذي اعتاد على التمثيل ونجح فيه في مصر بين عامي ١٨٧٧ - ١٨٩٥ . « سليمان قرداحي » ١٨٨٢ - ١٩٠٧ الذي يعود له الفضل بادخال المسرح العربي الى تونس . و « بشارة واكيم » المتوفى عام ١٩٥٠ .

ان تاريخ المسرح السوري ، لا يختلف عما هو عليه المسرح اللبناني . ففي عام ١٨٨٤ هجر خليل القباني سورية قاصدا مصر . وفي الفترة نفسها ، اقدم « اسكندر فرح » على ما اقدم عليه القباني ، وغادر سورية قاصدا القاهرة ايضا . واسكندر فرح تلميذ سابق لمرسلين فرنسيين . كانوا قاطنين دمشق . وقد ادخل بين الفرق المسرحية التي شكلها ، مغنيا مصريا كبيرا ، كان معروفا جيدا ، ويدعى سلامة حجازي ، ولم يطل الوقت بسلامة حجازي هذا ، حتى ازاح اسكندر فرح وحل محله .

وبعد ان وضعت الحرب العالمية الاولى اوزارها ، اقدم عبد الوهاب ابو السعود على تأسيس مسرح في سورية . وقدم مسرحية تمثل واقع حال جمال باشا ، ودوره في تعذيب الاحرار في سورية ، امام الامير فيصل الذي اصبح فيما بعد ملكا على سورية ، ومن ثم على العراق . ثم جرؤ ابو السعود فمثل تمثيلية السيد Le Cid وهي مأساة هزلية لكورناي Pierre Corneille (١) عام ١٦٣٦ والبخيل لموليير وهي مسرحية ذات

(١) كورناي ١٦٠٦ - ١٦٨٤ من أئمة الشعراء والكتاب ، الذين أسسوا الثقافة الفرنسية في عصرها الذهبي . وامتاز بالمسرحيات المفجعة ، وأشهرها السيد، وهوراس .

□ أصل المسرح العربي ونشأته □

خمس فصول ومثلت عام ١٦٦٨ وهملت لشكسبير (٢) ١٥٦٤ - ١٦١٦) لشكسبير ولكن سرعان ما أخفق مشروعه وتوقف أمام عدم اكتراث الجماهير .

ومنذئذ لم يشاهد السوريون سوى حفلات وتمثيليات مصرية ، أو مايقوم به بعض الهواة بتقليدها .

تجاه هذا الواقع ، قامت الحكومة السورية ، ببناء عدة مسارح ، وأوفدت الكثيرين الى فرنسا للتخصص في الفن المسرحي ، وشكلت أيضا عدة فرق . وعلى الرغم من هذه الجهود ، يلاحظ ان معظم التمثيليات ، التي تقدم ليست سوى اقتباس ، وان المسرح السوري في طريقه الى ايجاد الطابع الاصلي الواجب السير عليه . وهكذا نستطيع ترتيب المسرحيين الى ثلاث فئات :

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

- ١ - مدرسة القبايلي .
- ٢ - مدرسة المصري يوسف وهبة .
- ٣ - الممثلين الحديثيين والمخرجين على الطريقة الفرنسية ، كرفيق الصبان وشريف خزندار .

عن مجلة ثقافة اليونسكو ايلولية

المجلد الرابع عشر لعام ١٩٧٢

(٢) هملت : امير جوتلند وابن هورونديل ملك الدانمرك ، قتل عمه اياه وتزوج امرأته واقتصب الملك ، فتظاهر هملت بالجنون ليشار لابيه . فخلده شكسبير بمساة هملت .

نقد مسرحية دون جوان لموليير

بقلم : ف. م. سولانتوفي

ت : يوسف ابراهيم الجيماني

الكاتب : ف. م. سولانتوفي

ترجمة : يوسف ابراهيم الجيماني

المصدر : كتاب « موليير » - صادر عن دار النشر - موسكو ١٩٨٨

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في مستهل عام ١٦٦٥ ، عندما بدا واضحا ان مسرحية موليير « تارتوف » لم تستطع انوقوف على قدميها ، التفت موليير الرتبة ثانية واخذ يكتب مسرحية جديدة اطلق عليها اسم « دون جوان او الوليمة الحجرية » . تابع الجمهور هذه المسرحية باهتمام كبير ، الا انها كانت تثير بشكل اقل قياسا الى اعمال موليير الكوميديا التي شاهدها سابقا لدرجة ان هيمنت عليه حالات من الهدوء والصمت اثناء مشاهدته لها . بعد ذلك توقف عرض هذه المسرحية ولم تعرض اثناء حياة موليير ابدا ، ولم تظهر على خشبات المسارح الا بعد ثمانين عاما تقريبا . كما انها لم تطبع في حياة مؤلفها ولم يستخدم الحق في النشر الذي حصل عليه احد تجار المسارح وبقي سبب ذلك مجهولا . كتبت هذه المسرحية

باديء ذي بدء نشرنا وظهرت الى جانب الهزل فيها أشياء أخرى مرعبة - إعادة احياء تماثيل لشخصيات كانت من عداد الموتى ، واشباح موتى يأتون لزيارة الاحياء - وفي نهاية المسرحية بغوص بطلها في الارض مختفيا رويدا رويدا وذاهبا الى الجحيم .

استقبل رجال الاكثيروس هذه المسرحية بحقد غير اعتيادي ورأوا فيها الشقيقة الكبرى لمسرحية مؤلفها الممنوعة « تارتوف » .

اليكم مايقوله من دون جوان خادمه سفاناريل : « دون جوان ، سيدي انه اعظم انسان تعيس حملته على سطحها الارض ، سفاك ، كلب ، شيطان ، مارق ، تركي ، لا يؤمن بالحياة الاخرى ولا بالتقديسين ، لا بالرب ولا بالشيطان ، و دائما يتوجه الى الحياة البهيمية .. انت تقول انه تزوج سيدتك ، فلتعلم ايضا انه قد يذهب بعيدا ويتزوج كلبتك وصولا حتى الى قطتك .. انه مزواج على جميع الاتجاهات .. وعندما يصل الامر عند صديقك درجة لا يبقى فيها لديه قطرة من ضمير ، يمكنك ان تعتبر ان كل شيء قد انتهى » .

فجأة يكف دون جوان عن حب زوجته ايلفيرا ويفادرها ويكلف خادمه سفاناريل بتوضيح سبب مفادته .

والخادم المسكين لا يستطيع جوابا على ذلك سوى ان يبرطم بكلمات غير مفهومة ، اما دون جوان فلم يجب ايلفيرا على عتابها بشيء وينسحب وهنا يتساءل سفاناريل فيما اذا عاتب ضمير دون جوان صاحبه ام لا ويأتيه الجواب دون ابطاء ، عندما يأمره سيده بالاعداد لاختطاف فتاة كان قد وقع في حبها .

شاطئ البحر

نجد فلاحا اسمه بييرو يحدث عروسه بفخر عن كيفية قيامه بانقاذ غريقين . كان بييرو قد قام بانقاذ دون جوان وخادمه سفاناريل ، الامر الذي حال دون تنفيذ عملية الاختطاف التي كان يفكر فيها دون جوان وسرعان ما ركن اثر ذلك للهدوء . وفي بيت الفلاح ، حيث كانا يجفان ثيابهما ، شاهد دون جوان فتاة خلابة اسمها ماتيورينا وبعد ذلك ذهب ليشمى فشاهد عروس متقذه بييرو « شارولوتا » وكان أن أعجبته الاخرى ايضا . « انني جد مبهور ، لم أقابل مثل هذا الجمال قط في حياتي » ، - هذا مناطق به خائن العهد ، ولم يكتف بذلك ، بل ذهب بعيدا في خيانه ليحدها بالزواج . وحينما علم بييرو بذلك لكزه وهدده بالطرد . لكن عروسه تغاطبه قائلة : « لا تقضب يا بييرو ، ان هذا السيد جاد بما طرحه علي والنضب لانفك في شيء » . وعلى الاثر تظفر ماتيورينا فيحاول دون جوان أن يقتحمها بالزواج منه أيضا . وعند ذلك يحذرونه من مخاطر قادمة : هنالك رجال مسلحون يفتشون عنه . وفي الحال يأمر دون جوان خادمه ان يتبادل معه بالملابس لينقذ نفسه .

غابة كثيفة

يظهر دون جوان مرتديا ملابس قروي بسيط ، أما سفاناريل فكان مرتديا زي طبيب . وتدور بينهما أحاديث فلسفية طويلة ، يتساءل فيها سفاناريل - الذي يبدو عليه كانه لم يفصل وجهه - هل من المعقول أن سيدي لا يؤمن بالجنة والنار ولا بالحياة الاخرى او بالحياة الاسريوية، التي هي عنده امور غير قابلة للنقاش . « فيما اننا نعيش على هذه المعمورة ، يجب علينا أن نؤمن بشيء ما : بماذا تؤمنون انتم ؟ » - بماذا تؤمن - يستغرق دون جوان مفكرا - انني اؤمن ياسفاناريل بأن اثنين مرتين تساوي اربعة ، أما الاربعة مرتين فتساوي ثمانية » .

تاها كما برى سبيل في الطرق ، يصادفهما رجل فقير ، يشير لهما الى الطريق الصحيح ويطلب منهما صدقة . وبعد ان علم دون جوان أن هذا الفقير لا يتوقف عن طلب الرحمة من الرب ، يستهزئ به قائلا : « ان الانسان الذي يصلي كل يوم . لا يمكن ان يكون محتاجا » . واثار ذلك يعد دون جوان الفقير ان يعطيه لو بدر اذا اقدم الاخير على شتم الرب . فيرفض الفقير ذلك قائلا : « لا ياسيدي ، لن أفعل ذلك ، حتى لو مت جوعا » . وعندها يعطيه دون جوان نقودا ، انطلاقا من « حبه للعمل الانساني » - كما فسر ذلك . وعندما رأى دون جوان لاحقا ان هناك ثلاثة رجال يهجمون على رجل وحيد في الغابة يمتعض قائلا : « الممركة ليست متعادلة ، وانا لا أستطيع صبرا على هذه الدناءة » - ضافطا على سيفه ، مندفعاً لتقديم المساعدة .

وفي النهاية ، يقبل دون جوان وسفارييل في مقبرة ، كان الكامندور مدفونا فيها . يقدم دون جوان خدمة بأن يدعو التمثال الى العشاء لديه . يهز التمثال رأسه مرتين . وعندما يشاهد دون جوان تلك الهزات ، يخاطب خادمه قائلا : « دعنا نفادر هذا المكان » .

قصير دون جوان

اعتصر دون جوان أفكاره ليجد تفسيراً لما دار ليلة البارحة، غدرونا بلعبة الضوء أو ان عيوننا كانت ، ببساطة ، مظلمة .

يصل الى قصر دون جوان ممولة طالبا النقود المتوجب دفعها . لم يكن دون جوان راغبا بدفع النقود المتوجبة ، الا انه لم يمتدر عن استقبال السيد ديماناش . يستقبله استقبالا حسنا ويدعوه الى العشاء ، وعندما يرفض ديماناش هذه الدعوة ، محتجا بأنه على عجلة من أمره ، يدعو دون جوان الخدم ليدعوه . ولم يعطه فرصة لينطق بسبب مجيئه .

يقدم والد دون جوان على معاتبة ابنه ، ودون جوان يستمع اليه صامتا ويقول . بعد انتهاء ابيه من الحديث بلطف مقذع : « ياسيدي ، لو كنتم في حالة جلوس ، لكان الامر اكثر سهولة لكم » .

تخرج اولفيرا متجهة الى الدبر بعد ان تطلب من دون جوان ، الذي احبته كثيرا ، ان يعتني بنفسه وينقذ روحه ويصحح اخطائه . وما كان من دون جوان الا ان يطلب منها عدم الخروج الى الشارع في مثل هذه الساعة المتأخرة من الليل . يجلس دون جوان الى العشاء وفي هذه اللحظة يحضر الى ضيافته تمثال الكومندار ، ودون ان يطرف عينيه يستقبل دون جوان هذا الضيف الشؤمي . ويعدّه بزيارة جوابية غدا في المقبرة .

واحدة صحراوية

يحدث دون جوان والده محيرا اياه انه في غطة من امره ويريد ان يكفر عن جميع الشرور التي صنعتها للناس ويطلب منه ان يصبح مرشده في ذلك . يتأثر الشيخ كثيرا بهذا الحديث للدرجة ان (الدموع انسابت من عينيه ويخرج لكي يخبر الام المعجوز بهذا الخبر السعيد . واثنا خروج الاب ، يخبر دون جوان خادمه سفاناريل بأنه خدع والده ، على الرغم من ان الحادثة التي جرت معه والتمثال عصية على الادراك ، غير انه سيبقى كما هو عليه . النفاق - انها الرذيلة الاكثر حداثة والاكثر فائدة ، التي بفضلها يتمكن المرء ان يسمح لنفسه ان تعمل مائشاء . باللاسف ، باللاسف ، بدمدم سفاناريل - وعلى الاثر بظهر شبح يحذر دون جوان من نهايته القريبة . يضغط دون جوان على مقبض سيفه ويتجه باتجاه الشبح ليتأكد فيما اذا كان الذي امامه روحا ام جسدا . يظهر تمثال الكومندار فيلكر دون جوان ، اما دون جوان فيرد عليه مصافحا . وعندها تنشق الارض وتبتلع التمثال ودون جوان معا . ويبقى سفاناريل

وحيدا . ويبدأ هذا الخادم الفقير العويل حزينا على خدماته التي لن يدفع احد مقابلها مستقبلا .

لنحاول الولوج الى هذه المسرحية ، التي تعتبر اكثر مسرحيات مولير تعقيدا . كما تعتبر من المسرحيات العصية على التحليل .

كانت اسطورة دون جوان وحتى شخصه مسرحا معروفين تماما عند الفرنسيين حتى قبل مولير . وكان الجمهور يتجه ليرى هذه العروض بتجمعات كبيرة . واكثرها اغراء ذلك العرض الاسباني ونهايته الراقصة بما تطلها من مسير للعربات وتغيير للديكورات ، التي كان يقوم بها في السابق ابناء البلد من الصيادين . وكل مسرح كان يقوم بهذه اللعبة بطريقته الخاصة واهيانا كانت المسرحيات جد مختلفة . وعلى أساس جميع هذه الاعمال الدرامية لاسطورة دون جوان كانت المسرحية الاسبانية « الغاوي السيفيلي » المكتوبة في عشرينات القرن السابع عشر من قبل تيرسودي مالينا (١) . أما موضوع دون جوان فيعود الى الاساطير الشعبية الاسبانية القروسطية . فالكثبة السيثيليون حافظوا على الحديث عن أحد الدوقات ويدعى جوان وعن الكونت دي تيزيو ونزهاته وعن أول مبارز في سيفيل في احدى المرات اختطفت دون جوان ابنة الكومندور غانسيليودي اوليو وطعن الاخير حتى الموت ، عندما حاول مطاردته . استدرج الرهبان الدون جوان الى معبد في دير فرنس ، حيث يقع مدفن عائلة اوليو . وفي ساعة متأخرة من الليل حضر الدون جوان الى الموعد المحدد ، لكنه لم يخرج منه ابدا ، واختفت آثاره ولم يعثروا على جثته . وفي الصباح اشاع الرهبان بأن الدون جوان حضر ليلا الى المعبد وقدح تمثال الكومندور المغدور .

□ نقد مسرحية دون جوان لمولير □

وعندما عادت الحياة الى التمثال ، جذب اليه هذا التعيس ودفعه الى الهاوية . وفي تلك الازمنة الفارقة في القدم . لم يجسر أي كاثوليكي اسباني على عدم تصديق هذه الاشاعة الصادرة عن الكهنوت .

لكن الرهبان ، الذين اقدموا على قتل الدون جوان ، وكانوا قد قدموا له خلودا دون ان يدروا في الاسطورة ، التي طارت على أجنحة السرعة خلال جبال البيرنيه وصولا حتى فرنسا ، حيث قام نفسه بما قام به في اسبانيا ، الا أنه أصبح في فرنسا فرنسيا واطلقوا عليه اسم دون جوان . وزار الأخير ايطاليا وسماه هناك دون جوفاني ووصل الى بريطانيا والمانيا مغيرا في كل مرة اسمه وبعض خصاله فكان جون وغالس وفي النهاية وصل الى روسيا ، حيث امتلك هناك ، تحت ريشة بوشكين خصالا مختلفة تماما . وأصبح الباحث عن النبل العليا وحصل على اسم غريب وهو دون غوان .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بهذا نرى ان الموضوع بحد ذاته ليس جديدا ، غير ان المسرحيات لم تنضم بأي شكل من الاشكال الى خيمة المذهب الكلاسيكي ، الذي سيطر حينها على الادب والتي كانت تتطلب المحافظة على ثلاث قواعد : الزمان والمكان والفعل . وهذه المسرحية غنية بالاحداث الى تلك الدرجة التي لا استطاع عرضها بأي شكل من الاشكال خلال زمن اقل من أربع وعشرين ساعة . كما ان وحدة المكان بشكل مفضوح .

القصر في سبيليا ، شاطئ البحر ، الغابة ، قصر دون جوان ، واحة صحراوية . ونجد ان الاحداث في المسرحية مخروقة الامر الذي غيب عنها وحدة الحدث . وهي خالية من النقاء الفني . فالمشاهد الهزلية على سبيل المثال ، خير مثال على ذلك ، والمساعدة التي قدمها السيد السيد ديمانش . التي كانت تمتزج مع المشاهد جديرة بأن تصبح

« كوميديا راقية » (على سبيل المثال عتاب الاب) ، وهذا جميعه مجتمعاً مع المونولوج الدراماتيكي الحقيقي لاولفيرا . وحدث هذا في زمن كان فيه التقيد بقواعد المذهب الكلاسيكي ملزماً ودليلاً على الريادة والذوق الرفيع . اما لغة المسرحية ؟ فهي لغة ادبية صحيحة ، لغة الارستقراطية الفرنسية ، واضحة بأفكارها وذات ظرافة لاتضاهى ، اما الخادم فكان ينطق بلغة الفلاح الفرنسي الخشنة (الامر الذي لم يكن مفهوماً اذا عرفنا ان الاحداث كانت تجري في ستيسيل) .

كانت طباع دون جوان معقدة ومتناقضة . فهو من الشباب النبلاء مرتدياً تلك الطباع . التي كانت تعتبر خصالاً غير مفصولة عن كل نبيل واهمها الرجولة وتقاليد الشرف . وكان ان ظهر بأنه رجل سيء السلوك وغلو وتعبس . يسعى دون جوان الى الحط من قيمة الانسان ، في الوقت الذي فيه يفرح عندما لا يتحقق ذلك .

ويقدم الى الفقير قطعة من النقود فقط بسبب هيامه بالانسان (عشقه البشري) . وعندما يرى ثلاثة رجال يهاجمون رجلاً واحداً ، يسرع الى نجدة الضعيف . وفي النهاية يصرح بأن رذائله اتحدت مع الرياء ، وهذا لا يمكن تصوره .

ما الذي حدث مع عزة نفسه مجتمعة مع إلحاده الوقع واستقلالينه عن المجتمع ؟ كلا ، فدون جوان قد يفش الا انه لا يراي . ودون جوان وحيداً ومتوحداً مع ذاته قادر على رؤية الحقيقة من خلال عيونه تارتوف — متزلف يكذب على نفسه وعلى الآخرين . تارتوف — غير قادر ابداً أن يتجاسر مستقلاً . ودون جوان حينما يقول انه اصبح مرآياً فهو ببساطة يخدعنا مرة أخرى ، بعد علمه ان الرياء موضحة العصر .

□ نقد مسرحية دون جوان لموليير □

فهو لا ينكر الخرافات الشعبية مستهزءا بها فحسب ، بل يصل الى درجة الالحاد المعلن والمباشر ويفكر مستقلا وبطريقة غير متوقعة .

ودون جوان هنا كاني به تابع لـ « تارتوف » حينما يقول : تخريب اخلاقي ، دعاية ورياء المرائين . وهذه مجتمعة اوجه من عمله واحدة .

لقد اصبحنا ندرك السبب الذي لاقت منه المسرحية الجديدة المولييرية انفجارا وعدم قبول من منافقي الكنيسة ومشاهير النبلاء .

كتب محامي البرلمان الفرنسي ريشمون قائلا بصدد ذلك : « ان موليير يستهزأ بالدين ويدعو الى الاباحة الفكرية » . فالعواصف والرمود التي صعدت صاحب الفكر الحر في نهاية المسرحية عبارة عن خواء ، وتزيج بشكل نهائي وناجز كل فكرة عن العقاب الساهر ، الذي نتج عن صراخ الخادم سفثاناريل في المقامعة « اجوري ! اجوري ! » .

كم كان عدد اعداء موليير ؟ كاهن من كنيسة فارفولامي يدعى بييرول ومحامي البرلمان ريشمون والامير كونتي واخيرا والده الملك ! واصبح الدفاع عن موليير مهمة صعبة وشاقة .

هل ثمة مدرسة الحادية اكثر وضوحا من « الوليمة الحجرية » ؟

هذا ما صرح به الامير كونتي . ان الحاد دون جوان يعرض افكارا واضحة بذكاء خارق واحيانا يكون ذكائها اعتياديا . اما الدفاع عن الدين فمكوون الى خدمة اغبياء مفرورين .

يتقدم الملك اخيرا برغبة الدفاع عن موليير ليقول

— لكنه اي « دون جوان » يعاقب في نهاية المطاف .

اذا وحسب وجهة نظر الملك ، يكون دون جوان مستحقا للعقاب دون ادنى مجال للشك .

بعد ان علم موليير بذلك ، ادرك انه لن يتسنى له حماية مسرحيته الجديدة ، وبعد العرض الخامس عشر اوقفها وركز اهتمامه للحصول على موافقة عرض مسرحيته السابقة « تارتوف » .

وثناء مراقبة موليير لمثالب من عاصره من الرجال ، كان يقيم عاليا كل شعاع ولو كان ضعيفا يشير الى النقاء الروحي لدى صاحبه .

في احدى المرات ، سافر موليير مع الموسيقار شاربانتى وثناء الطريق صادفهم فقير ، توقف الموكب وقدم موليير الحسنة وبعدها تابعت الخيول سيرها . وفجأة سمع حركة من الخلف ، نظر فرأى الفقير يتبع الموكب .

— قال الفقير موجها الحديث الى موليير : ياسيدي ، انتم اخطاتم بالطبع واعاد اليه قطعة النقود .

— كلا ، — هكذا قال موليير، — لم اخطا وقدّم لهذا الفقير قطعة نقود أخرى .

— هتف موليير : رجل في اسمال كهذه ! إفعل الخير حيث يتسنى لك فعله !

لم ينف الملك بعد ذلك ، ولا مرة واحدة ، مدافعا عن موليير ولم يسمح له حتى بعرض مسرحية « تارتوف » . لكنه في آب من عام ١٦٦٥ أطلق على مسرحه اسم « فرقة بالي رويال الملكية » .

* * *

(١) تيرسودي مالينا (غابرييل تيليس) (١٥٧١ - ١٦١٨) — مسرحي اسباني مشهور ومسرحيته الدرامية « الفاوي السيفيلي » هي احدى أوائل الاساطير المنسوجة عن دون جوان .